

KARL FEDERN

INSBESONDERE ALS NOVELLIST

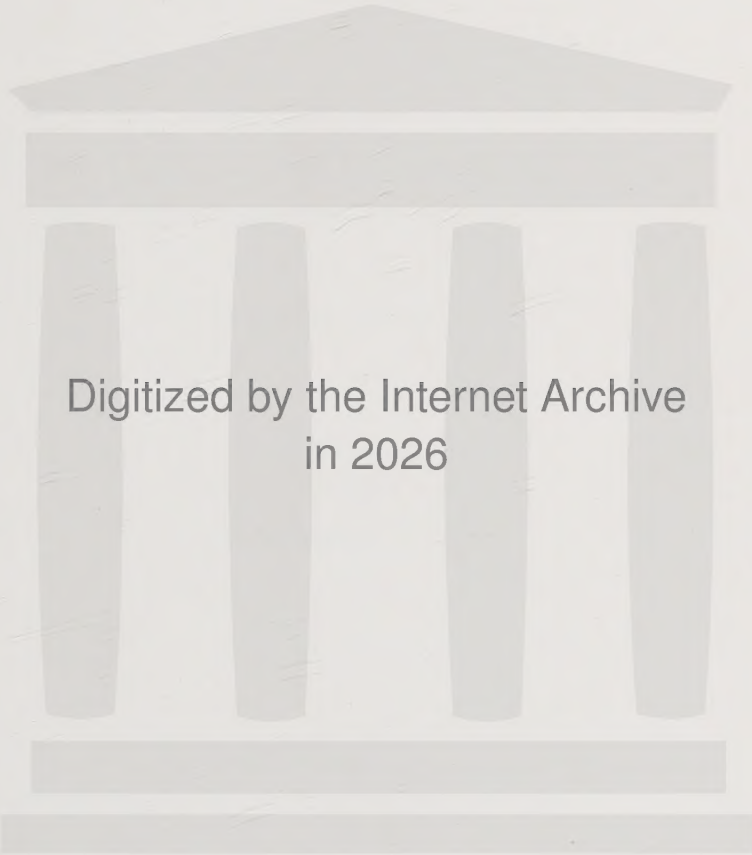
Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Elsa Egli-Griesser
von Bäretswil



Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Robert Faesi

1953
Krauseneck, Rheinfelden



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507224_0060

KARL FEDERN

INSBESONDERE ALS NOVELLIST

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Elsa Egli-Griesser
von Bäretswil



Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Robert Faesi

Druck: Krauseneck, Rheinfelden
1953



INHALTSVERZEICHNIS

I. KAPITEL

Das Leben Karl Federns	7
----------------------------------	---

II. KAPITEL

A. Arbeiten zur Literatur

„Essays zur amerikanischen Literatur“ Halle 1899	18
„Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte“ München und Leipzig 1904	19
„Dante und seine Zeit“ (benutzt 2. neubearbeitete Auflage, Leipzig 1916)	21
„Das Leben Heinrichs v. Kleist“ Berlin 1929	22

B. Arbeiten zur Geschichte

„Der Chevalier von Gramont. Hamiltons Memoiren und die Geschichte“ München 1911	24
„Schriften und Briefe des Herrn von Saint Evremont und die Memoiren der Herzogin von Mazarin“ München 1912	25
„Mazarin“ München 1922	27
„Richelieu“ Wien und Leipzig 1926	29

III. KAPITEL

Das dichterische Werk

„Rosa Maria“ Roman (1901)	31
„Jahre der Jugend“ Roman (1904)	32
„Die Flamme des Lebens“ Roman (1906)	34
„Hundert Novellen“	42
„Hauptmann Latour“ Nach Aufzeichnungen eines Offiziers, Hannover 1929	77
Bibliographie der Werke Karl Federns	87
Literatur über Karl Federn	89

I. KAPITEL

DAS LEBEN KARL FEDERNS

Karl Federn wurde am 2. Februar 1868 in Wien geboren.

Das Milieu seines Elternhauses war dasjenige einer gebildeten jüdischen Arztfamilie. Sein Vater, Salomon Federn (21. 11. 1830—7. 11. 1920), war bekannt durch namhafte Forschungen auf dem Gebiete des Blutdruckes, während seine Mutter, geb. Ernestine Spitzer, wegen ihrer besonderen Schönheit eine Rolle in der Gesellschaft Wiens spielte. Fünf Geschwister wuchsen mit ihm zusammen in der strengen, aber doch frohmütigen Atmosphäre seines Vaterhauses auf. Die Erziehung der Kinder wurde zuerst einer französischen Erzieherin übertragen, später trat an ihre Stelle ein Hauslehrer.

Dieser Hauslehrer, John Löhr, der 1881 in die Familie eintrat, war wohl für alle Geschwister, ganz besonders aber für Karl Federn von großer Bedeutung. Eine eigenartig intensive Freundschaft bildete sich zwischen dem dreizehnjährigen Knaben und dem fünfundzwanzigjährigen Lehrer. John, wie Karl Federn ihn nannte, wurde zum absoluten Vorbild, zum uneingeschränkten Maßstab allen Tuns. Das Verlangen, einen Menschen restlos verehren und bewundern zu dürfen, fand hier seine erste Erfüllung. Zwei Jahre später starb John. Der Knabe war verzweifelt und lange Zeit kreisen alle Tagebuchaufzeichnungen um das Problem der Unsterblichkeit. Er fand Trost im Glauben daran, daß Johns Geist ihn auch weiterhin umgebe und daß er einst wieder mit ihm vereint sein werde.

Zwischendurch besuchte Karl Federn das Gymnasium. Er hatte keinen Freund unter seinen Kameraden gefunden, vielleicht weil er noch zu sehr unter dem Eindruck seiner Freundschaft mit John stand und niemanden als würdig erachtete, dessen Platz einzunehmen. Vielmehr sonderte er sich bewußt von ihnen ab, und diese Haltung wurde entsprechend von seinen Kameraden als hochmütig und arrogant bezeichnet. Vielleicht lag alles daran, daß Karl Federn sich so sehr mit sich selbst beschäftigte. Seine Tagebuchnotizen zeigen uns deutlich sein Bild: Er war nicht groß und kräftig wie die meisten seiner Mitschüler, und er empfand sehr deutlich, daß er deswegen von ihnen nie ganz voll genommen wurde. Auf zwei Wegen nahm er den Kampf gegen diese ihn bedrückende Situation auf: indem er sich sehr genau beobachtete und selbst zu erziehen versuchte und indem er bewußt auf geistigem Gebiet eine Vorrangstellung anstrebte.

Seine peinliche Selbstkontrolle ist etwas für dieses Alter recht Eigenartiges. Er notierte jeden Tadel, kam er von Kameraden, Lehrern oder Eltern, prüfte ihn ohne die geringste Schonung gegen sich selbst und

überlegte Mittel und Wege, es von nun an besser zu machen. Er achtete genau auf seine körperliche Haltung, auf sein Benehmen in Gesellschaft, auf seine Art des Umganges mit verschiedenartigen Menschen, auf seine sprachliche Ausdrucksweise, und mit einem erstaunlichen Willen kämpfte er gegen jede kleinste Schwäche. Woher kam diese strenge Selbsterziehung? Karl Federn hatte sich schon als Knabe ein Ziel gesetzt und keine Anstrengung war ihm zu groß, wenn es galt, dieses eine Ziel zu erreichen: Ein bedeutender Mann zu werden. Und im Vergleich zu dem, was wirklich bedeutende Menschen in ihrer Jugend von sich verlangt hatten, fand er seine eigenen Bemühungen noch gering. Mit dem Begriff „bedeutend“ verband sich für ihn gleichzeitig die Vorstellung „vornehm“. So heißt es einmal im Tagebuch: „Vornehm ist ein Wort, das mir gefällt, das ich aber nur auf ein schönes und eben vor andern hervorragendes Benehmen anwende.“ Dieses Benehmen versuchte er sich in harter Schulung anzueignen.

Der Begriff des bedeutenden Mannes hatte für Karl Federn schon sehr früh eine ganz bestimmte Gestalt angenommen, nämlich diejenige des Dichters und Schriftstellers. Schriftsteller zu werden, das ist der durchaus beherrschende Gedanke seiner Jugendzeit. Er ließ sich dabei durch nichts entmutigen. Spötteleien der Mitschüler, sowie die ernsthafte Kritik des Vaters trieben ihn nur zu neuer, verdoppelter Anstrengung, brachten ihn aber keineswegs von seiner Zielsetzung ab. Wir betonen diese Tatsache, weil sie schon hier einen wesentlichen Zug der Existenz Karl Federns beleuchtet: Unbeirrbarkeit und Zielstrebigkeit. Er zeigt sich später wieder in seinem äußeren Wirken und läßt sich ebenso deutlich in seinem dichterischen Werk aufzeigen.

Der andere Weg, von dem wir sprachen, ist der seiner geistigen Ausbildung. Der junge Gymnasiast Karl Federn war ein ebenso eifriger Leser wie der reife Schriftsteller. Mit dreizehn Jahren wurde er Verwalter der Familienbibliothek, mit Stolz zählte er die Bände und vermerkte die Neuanschaffungen. Auffallend ist von allem Anfang an die ungeheure Vielseitigkeit seiner Lektüre. Die deutschen Werke nahmen durchaus nicht den größten Raum ein. Ebenso stark war das englische, französische, amerikanische, italienische und sogar spanische Schrifttum vertreten, und er las solche Bücher immer in ihrer Originalsprache.

Diese selbstverständliche und perfekte Beherrschung der wichtigsten Fremdsprachen gehört mit zu einem Wesenszug, den wir in Karl Federns Leben, Denken und Werken immer wieder mit Bewunderung wahrnehmen, nämlich einer großzügigen Vielseitigkeit, die auf keinem Gebiet eine Spezialisierung und Beschränkung duldet, wenn sie auch in mancher Hinsicht vorteilhafter wäre, sondern immer den Überblick, das Gesamte, den Zusammenhang sucht. Am deutlichsten zeigt uns dies ein Blick auf das Gesamtœuvre Karl Federns.

Besonders beeindruckt schien Karl Federn in jener Zeit von dem amerikanischen Dichter und Philosophen Ralph Waldo Emerson. In seiner Schrift „Conduct of Life“ fand er sein Vorbild, die freie allseitig ausgebildete, selbstbewußte Persönlichkeit, die sich nicht von den Meinungen der Menschen bestimmen läßt, sondern ihr eigen gewähltes Ziel mit Energie und Ausdauer verfolgt. Die kraftvolle und erfrischende Atmosphäre begeisterte ihn und ermunterte ihn auch zu eigener Produktion.

Bei diesen frühen literarischen Arbeiten handelte es sich nicht nur um Gedichte, deren er zwar zwischendurch eine große Anzahl schrieb, sondern sehr deutlich lag das Gewicht auf dramatischen Versuchen. Leider wissen wir nicht viel mehr von diesen Erstlingswerken als ihre Titel. Diese wurden von Karl Federn im Tagebuch genau notiert, manchmal auch die Zeit, die er zur Ausarbeitung eines Stückes gebraucht hatte, sehr selten aber Stoff, Ideen oder gar Gestalten derselben. Das erste Drama, das den Titel „Macaria“ trägt, schrieb Karl Federn mit 13 Jahren. Ein anderes, „Enfred“ (1883), sollte „eine mir selbst ähnliche Figur und alte Verhältnisse dramatisch und allegorisch darstellen“. Längere Zeit beschäftigte ihn ein Stück „Der Student von Bologna“, das, nach einigen Bemerkungen zu schließen, eine Teildarstellung Benvenuto Cellinis war und das er sogar in Verse umarbeitete. 1894 schrieb er eine Tragödie „König Philipps Frauen“, die in Wien gedruckt wurde, die uns aber leider nicht zugänglich war. Im Zusammenhang mit der Lektüre von Gibbons „History of the decline and fall of the Roman Empire“ entstand eine erste Novelle: „Alkestos“.

„Arabische Szenen“ und „Der Ring der schönen Meteira“ waren Märchen, die ihm große Freude machten.

Es wäre noch eine Reihe solcher oft fragmentarischer Arbeiten aufzuzählen, da wir aber doch nichts Genaues über sie wissen und sie uns keinen Aufschluß über die ersten Anfänge der literarischen Laufbahn Karl Federns geben können, verweise ich nur auf ihre Zusammenstellung am Schluß.

Inzwischen hatte Karl Federn im Juli 1885 die Matura mit Auszeichnung bestanden und sah sich vor eine Berufswahl gestellt, die ihm um so schwerer fiel, als sein Wunsch, Schriftsteller zu werden, nur größer geworden war. Der Familientradition entsprechend wandte er sich zunächst dem medizinischen Studium zu. Doch schon nach einem Semester wechselte er zur Jurisprudenz hinüber. Dieser Wechsel ist bezeichnend dafür, wie hartnäckig Karl Federn auch jetzt noch sein einmal gewähltes Ziel verfolgte. Er begründete ihn nämlich selber mit folgenden Worten: „Des Dichters Fach ist das Leben. Und das Amt des Staatsmannes berührt das Leben am meisten.“ Es soll also das Amt des Juristen nur Mittel zum Zwecke sein, möglichst viele und verschiedenartige Menschen und Lebenslagen kennen zu lernen, zu studieren, um so ein reiches Material für seine literarischen Arbeiten zu sammeln. Das Studium war ihm nebensächlich,

ja meist lästig, weil es ihm nicht genügend Zeit zum Lesen und Schreiben ließ. Dazu traten jetzt andere Probleme an ihn heran, mit denen er sich ernsthaft auseinandersetzen mußte. Da war einmal die Judenfrage, und dann, weiter gefaßt, die religiöse Frage überhaupt.

Anfänglich erschien es ihm unsinnig, ja lächerlich, von einer Judenfrage sprechen zu wollen. Er fühlte sich selber durchaus nicht als Jude, sondern ganz einfach als Mensch und Europäer, und er wünschte, „menschlich und originell“ genug zu werden, um damit den Stammesunterschied gleichgültig werden zu lassen. Er wurde aber bald aus eigener Erfahrung gezwungen, das jüdische Problem anzuerkennen und dazu Stellung zu nehmen. Seine Stellung blieb lebenslang dieselbe: „Ich fühle mich nicht als solcher (Jude), ich fühle und spreche für die Juden wie für jeden, dem man Unrecht tut.“

Schwieriger war das religiöse Problem. Karl Federn hatte im Elternhaus eine streng religiöse Erziehung genossen und der Glaube an die Existenz Gottes, des Allmächtigen, war ihm eine Selbstverständlichkeit gewesen. Wir haben dann auch gesehen, wie der Tod seine Freunde und Hauslehrers ihm den christlichen Glaubenssatz der Unsterblichkeit der Seele zur Notwendigkeit machte. Die Lektüre verschiedener Bücher, der Gang der Entwicklung und gewiß auch die allgemeine Stimmung seiner Zeit erschütterten aber sehr bald diese Anschauungen. Eine Zeit des Suchens und Zweifelns begann.

Auf der einen Seite war Karl Federn durch die von der exakten Naturwissenschaft aufgezeigte Gesetzmäßigkeit des Universums beeindruckt und fand es vernunftgemäß einfach lächerlich, zu denken, daß ein Gott imstande wäre, diese Gesetzmäßigkeit ganz nach Belieben aufzuheben und „Wunder“ zu tun. Auf der anderen Seite aber konnte er sich mit einer nur materialistischen Betrachtungsweise auch nicht zufrieden geben, schon weil durch sie die schöpferische Tätigkeit der Phantasie ganz unterbunden würde. So suchte er nach einem Weg, der zwar aus dem reinen Materialismus herausführt, aber auch keine der Wissenschaft und dem Verstand widersprechenden Glaubenssätze verlangt. Ein solcher Weg wäre die Annahme, daß alles auf der Welt nur Schein ist, und daß außerhalb der Welt ein unsichtbarer unendlicher Geist webt. Eine Zeitlang beschäftigte sich Karl Federn intensiv mit indischen Religionsbüchern und fand in der Weisheit der Brahmanen „die vom Gefühl offenbarte, vom Wissen nicht widerlegte ideale Weltansicht in höchster Form.“

Begreiflicherweise konnten diese Probleme damals noch nicht befriedigend gelöst werden. Erst später, mit zunehmender schöpferischer Tätigkeit fand Karl Federn die Ansichten, die sowohl seinem Verstand als auch seinem Gefühl und seiner Phantasie Genüge taten.

Die Studienzeit näherte sich dem Ende, und ohne besondere Anstrengung bestand Karl Federn das Staatsexamen am 31. 10. 1890. Schon

zwei Wochen später begann er seine Tätigkeit beim Landesgericht in Wien, wo er bei Verhören das Protokoll schrieb. Hier kam ihm nun allerdings das Leben in den vielfältigsten Formen entgegen, aber zugleich auch in so bedrückender Weise, daß er das Amt wieder aufgab und in der Folge auf verschiedenen Kanzleien der Stadt arbeitete.

Hier ist wohl auch der Platz, Karl Federns große Jugendliebe zu erwähnen. Ein Gehemmtsein, das er selber dem Mangel an körperlicher Kraft und Gewandtheit zuschrieb, machte von früher Jugend an seinen Verkehr mit dem anderen Geschlecht kompliziert und unertreulich. Mary Czilchert, ein Mädchen aus seiner Nachbarschaft, war das angebetete Ideal des Gymnasiasten und Studenten. Er schrieb sehr viel über sie in seinem Tagebuch, und doch läßt sich daraus kein deutliches Bild des Mädchens erkennen. Er liebte in Mary offenbar nicht ein bestimmtes, individuell begrenztes und eigenartiges Wesen, sondern ein allgemeines Idealbild. Seine Beziehungen zu Mary waren gekennzeichnet durch Sehnsucht und Geistigkeit. Bald nach seiner Promotion machte er Mary einen Heiratsantrag, den das Mädchen ganz erschrocken ablehnte, da es von seinen Gefühlen für sie gar keine Ahnung gehabt hatte, ein Zeichen dafür, wie seine Bewerbungen in sehnsüchtiger Ferne geblieben waren.

Karl Federn selber fühlte sich durch diese Entscheidung irgendwie erleichtert, denn er spürte einen neuen Lebensabschnitt herannahen, neue Wege sich öffnen und empfand es als wichtig und notwendig, diese unbeschwert, nur um die eigene persönliche Entfaltung und Ausbildung bekümmert, gehen zu können.

In den Jahren 1892 und 1893 trat er nämlich langsam mit verschiedenen Arbeiten an die Öffentlichkeit. In einer akademischen Vereinigung hielt er einen Vortrag über R. W. Emerson, der viel Beachtung fand. Reclam in Leipzig übernahm gleichzeitig seine Emerson-Übersetzungen. Zu Pfingsten 1893 erschien ein erstes Bändchen Gedichte, das allgemein freundlich und lobend aufgenommen wurde. Ein Vortrag über Leopardi zeigte den weiten geistigen Horizont des jungen Schriftstellers.

Jetzt hielt Karl Federn es nicht mehr aus in den dumpfen Kanzleistuben, er wagte den großen Schritt, verließ seinen Beruf, um fortan als freier Schriftsteller in Wien zu leben, den Wunschtraum seiner Jugend erfüllend. Seine Unbeirrbarkeit hatte ihn tatsächlich zum Ziel geführt, allen düsteren Prophezeiungen zum Trotz. Diese Tatsache stärkte sein Selbstbewußtsein und mit großem Elan ging er an neue Arbeiten heran.

Nun folgten die Jahre des Aufstieges, der freien Arbeit und der allgemeinen Anerkennung. Marie von Ebner-Eschenbach, Heyse, Schnitzler u. a. schrieben ihm lobende Briefe über seine Emerson-Arbeiten. Der gesellschaftliche Aufstieg brachte ihm den Verkehr in den bedeutenden Häusern Wiens.

Da war vor allem ein Haus, in dem er täglich ein- und ausging, das Haus des Ehepaares Lang. Marie und Edmund Lang waren beide durch ihre außergewöhnliche Schönheit und die Vornehmheit ihres Wesens berühmt, und Karl Federn fühlte sich sein ganzes Leben lang zu dieser Frau, die außerdem ein ganz ungewöhnliches Schicksal erlebt hatte, in Verehrung und Bewunderung hingezogen. Die Bedeutung dieser Freundschaft für die Entwicklung seines Charakters wie auch seines künstlerischen Schaffens ist nicht zu verkennen.

Eine bunte Welt von lebensoffenen Künstlern aller Art begann, ihn in ihren fröhlich bewegten Kreis zu ziehen: Da war Isadora Duncan, die berühmte und erfolgreiche amerikanische Tänzerin, die später mit ihren Geschwistern zusammen die Duncan-Schulen in Berlin, Darmstadt, Wien und Salzburg gründete und deren neuartige Technik bestimmend für den modernen Tanz wurde. Sie war bald eng mit Karl Federn befreundet und bewog ihn, sie im Jahre 1904 als Impresario auf einer Tournee nach Paris zu begleiten. Da war Gordon Craig, der bekannte englische Bühnenbildner, der mit seinen eigenartigen Experimenten in London zu wenig Möglichkeiten fand und deshalb in Florenz eine Schule für Theaterkunst eröffnete. Da war Emil Ludwig, der längere Zeit mit Karl Federn zusammen in Wien wohnte, da war Maximilian Harden, der Politiker und Schriftsteller, mit dem ihn lange Jahre hindurch eine enge Freundschaft verband — um nur einige wenige Gestalten zu nennen aus dem Kreis, in dem Karl Federn nun heimisch wurde. Er konnte nicht mehr über Einsamkeit oder gar gesellschaftliche Unfähigkeit klagen, auch mit Frauen verkehrte er unbefangen und gerne.

Seine Erfolge verpflichteten ihn zu eifriger und sorgfältiger Arbeit. Er hielt eine Reihe von Vorträgen aus ganz verschiedenen Gebieten der Literatur- und Weltgeschichte und seine Vielfältigkeit beweist ein Bildungskurs, der ihm übertragen wurde und dessen Thema kein geringeres war als eine „Literaturgeschichte Europas“. Feuilletons aller Art erschienen in den Wiener Zeitungen. Daneben bearbeitete er größere Aufgaben, die ihm mehr am Herzen lagen: Eine Übersetzung von Dantes „Vita nuova“, die dann zu dem weitgespannten Plan führte, eine Geschichte Dantes und seiner Zeit zu schreiben. Dieses Werk, „Dante und seine Zeit“, nimmt in der Dante-Literatur einen bedeutenden Platz ein und wurde 1925 mit dem Strindberg-Preis ausgezeichnet. Emerson und Carlyle waren noch immer beliebte Studienobjekte, wurden dann aber beinahe verdrängt durch einen anderen amerikanischen Dichter, den Karl Federn sehr bewunderte: Walt Whitman. Während einer Reihe von Jahren bemühte er sich um eine der Kraft des Originals entsprechenden Übersetzung der „Leaves of grass“, die 1904 erschien. Die Ergebnisse all dieser Studien faßte er zusammen in den „Essays zur amerikanischen Literatur“. (1899).

Eine ähnliche Zusammenfassung einzelner Studien über die verschiedensten dichterischen Erscheinungen älterer und neuester Zeit bilden die „Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte“ (1904). Die zwei Romane „Rosa Maria“ (1901) und „Jahre der Jugend“ (1904) sind Ausflüsse persönlichen Erlebens jener Jahre und wurden von Karl Federn später auch nur als solche gewertet, indem er ihnen eine künstlerische Bedeutung entschieden absprach. Dagegen verrät „Die Flamme des Lebens“ bereits den gewandten, sicheren Erzähler.

Als das Wesentliche und dichterisch Bedeutende empfand Karl Federn selber die in diesen Wiener Jahren bereits einsetzende novellistische Tätigkeit, die Anfänge jener Sammlung der „Hundert Novellen“, die wir ohne Zweifel als das Hauptwerk des Dichters bezeichnen dürfen.

Die intensive schöpferische Tätigkeit dieser Zeit war es auch, die ihm die entscheidende Wendung in seiner Weltanschauung brachte. Am 2. 7. 1894 schrieb Karl Federn in sein Tagebuch: „Meine Weltanschauung ist erst in diesen Jahren aus einer durchaus ethisch-religiösen in eine mehr und mehr ästhetische übergegangen. Wer die Welt vom ethischen Standpunkt aus sieht, kann nur verzweifeln, wer sie vom ästhetischen aus betrachtet, kann sie darstellen.“ Mit diesem Schritt fand Karl Federn die Freiheit und den Überblick, sein Lebenswerk zu schaffen: die ästhetische Darstellung des Lebens in seiner ganzen Fülle und Unberechenbarkeit.

Das Bild dieser ersten Schaffensperiode rundet sich ab durch die jährlich Reisen ins Ausland: nach Ungarn, Holland, England, Paris, Prag.

In den Jahren 1905 und 1906 vollzog sich langsam eine Loslösung aus dem gewohnten Kreis. Neue Verhältnisse und Aussichten lockten, und es bedurfte nur noch eines äußeren Anstoßes, um die Wendung herbeizuführen. Dieser Anlaß war der Prozeß gegen die Gräfin Linda Bonmartini-Murri, der in den Jahren 1902—06 in Italien geführt wurde und nach seiner Meinung eines der großen Justizverbrechen der Gegenwart darstellt.

Karl Federn erhielt im Januar 1906 von einem Freunde die Memoiren der Gräfin zugesandt, mit der Bitte, über das hier geschehene Unrecht in deutschen Zeitungen zu schreiben. Nachdem er sich einmal dazu entschlossen hatte, ging er der Sache mit peinlichster Genauigkeit nach, wobei ihm die Erfahrungen seiner eigenen juristischen Tätigkeit zugute kamen. Ein volles Jahr verbrachte er, in verschiedenen italienischen Städten lebend, damit, sich von allen Seiten Informationen zu beschaffen und mit Hilfe von Freunden und beteiligten Rechtsanwälten den Prozeß zu studieren, wobei er es aber sorgfältig vermied, mit der Angeklagten persönlich in Verbindung zu treten, um einer einseitigen Beeinflussung auszuweichen. In seinem Buch „Die Wahrheit über den Prozeß gegen die Gräfin Linda Bonmartini-Murri“ enthüllte er dann mit größter Sach-

lichkeit, aber unerbittlicher Schärfe die Rechtswidrigkeit des gerichtlichen Verfahrens, die ungerechte Haltung der Presse und Öffentlichkeit und den Widersinn des Urteilsspruches. Das Buch, das sogleich in verschiedene Sprachen übersetzt und von Björnstjerne Björnson mit einer Einleitung versehen wurde, erregte großes Aufsehen. Karl Federn hielt gleichzeitig Vorträge über den Prozeß in Wien und Berlin, in Brüssel an der Universität und vor dem „Jeune Barreau“, einer Vereinigung junger Juristen, und in Paris, wohin er von A. France, A. Gide, G. Séailles u. a. geladen worden war. Überall war die Empörung über dieses Justizverbrechen groß, in Italien selbst blieb man still. Die Anklagen, die Karl Federn gegen das Gericht erhoben hatte, konnten nicht widerlegt werden, daher ignorierte man sie einfach. So blieben alle Bemühungen Karl Federns um eine Revision des Prozesses erfolglos.

Im Laufe des Jahres 1907 hatte er die Familie der Gräfin persönlich kennen gelernt, aber man wußte ihm verhältnismäßig wenig Dank für seine Aufopferung, für dieses restlose Zurückstellen seiner eigenen dichterischen Arbeit, hinter die Aufgabe, der Welt die Unschuld der Gräfin zu beweisen. Dieser menschliche Undank bekümmerte ihn aber wenig, da es ihm nur um die Sache selber zu tun gewesen war.

Der Zug, das Persönliche zugunsten einer bestimmten Aufgabe ganz auszuschalten, ist typisch für Federn. Er zeigt sich immer wieder in seinem Leben, hat aber auch eine Parallele in seinen Werken, wo er sich als ein völliges Zurücktreten der Person hinter das Geschehen darstellt.

Der lange Italienaufenthalt hatte aber eine weitere wichtige Folge: Im Herbst 1908 lernte Karl Federn in Rom, im Kreise einer munteren Künstlerkolonie, die Malerin Helene Schwarz kennen, die Tochter des berühmten Berliner Mathematikers Hermann Amandus Schwarz, und noch im selben Herbst wurde in Berlin ihre Ehe geschlossen.

So hielt Karl Federn seinen Einzug in Berlin, wo er sich anfänglich nur mit Mühe einlebte. Das preußische Wesen war dem unbeschwerteren Wiener unbehaglich. Dazu kam, daß ihm hier in der neuen Großstadt die bereits errungene Anerkennung in weiten Kreisen noch fehlte und er sich seinen Platz in der Gesellschaft erst erringen mußte. Auch die wirtschaftliche Situation war für einen fremden freien Schriftsteller keine leichte, und es begann die Zeit, wo er, um seiner Familie die nötige materielle Sicherheit gewähren zu können, den Frondienst ständiger Übersetzungsarbeit für verschiedene Verlage auf sich nehmen mußte. Dies alles ließ ihm Berlin als eine unfrohe Stadt der Pflicht, eine „Fabrik“ erscheinen, der die Leichtigkeit und frohe Beschwingtheit seiner Geburtsstadt völlig fehlte. Mit der Zeit aber stellte sich der Erfolg ein. Neue Freundschaften bereicherten ihn, so vor allem diejenigen mit Jakob Wassermann, dem Schweizer Schriftsteller Robert Faesi, dem Rechtsgelehrten Albert Osterrieth und dem Strindberg-Übersetzer Emil Schering. Zwei Söhne wurden

ihm geboren und Karl Federn wäre wohl im Kreise seiner Familie und Freunde und inmitten seiner regen Arbeit glücklich gewesen, wenn nicht die immer drohender werdende politische Situation die Ruhe gestört hätte.

Für Karl Federn war die Frage, ob es seine Pflicht sei, die künstlerische Arbeit zugunsten einer öffentlichen, politischen Wirksamkeit aufzugeben, ein Problem, das er nicht leicht nahm. Er bemühte sich um einen tieferen Einblick in die Ideen und Beweggründe der führenden Parteien. Seine Fähigkeit, sich in fremde Gedanken zu vertiefen und sie wahrhaft zu verstehen, die Karl Federn bereits in seinen frühen Essays bewiesen hatte, ermöglichte es ihm auch jetzt, die Ideen und Ziele der verschiedenen Parteien objektiv aufzufassen. Aber gerade diese Objektivität verbot ihm eine einseitige Stellungnahme zugunsten einer bestimmten Partei. So zwang er sich, das Geschehen als neutraler Beobachter zu verfolgen und seine öffentliche Wirksamkeit auf diejenige des geschriebenen Wortes einzuschränken.

Die ersten Berliner Jahre sind vor allem gekennzeichnet durch ausgedehnte historische Studien und Werke.

1908 wurde sein historisches Drama „Der Gast des Mocenigo“, eine Darstellung Giordano Brunos, in Dresden aufgeführt, allerdings mit wenig Erfolg, da das Gedankliche die dramatische Handlung völlig überwuchert und bühnenunfähig macht.

Die Ausgabe der „Schriften und Briefe des Herrn von Saint Evremond und Memoiren der Herzogin von Mazarin“, sowie das Buch „Der Chevalier von Gramont“ verlangten intensive und liebevolle Versenkung in das vornehme und geistige Frankreich des 17. Jahrhunderts. Parallel dazu liefen die Vorarbeiten zu seinem großen historischen Werk über Mazarin.

Das Resultat dieser historischen Studien waren aber nicht nur die vorliegenden Bücher. Nach seiner eigenen Aussage war das Wichtige dabei die Ausbildung und Vervollkommnung der Technik der kurzen, dramatisch gespannten Novelle, die er früher wohl angestrebt, aber nie richtig realisiert hatte. So lesen wir: „— die kurzen biographischen Notizen zu Gramont lehrten mich die knappe Technik. Die allgemeine Reife kam hinzu, aber das war der Weg.“

Und so erschienen denn 1912 und 1913 die ersten zwei Bände des großzügig angelegten Erzählwerkes „Hundert Novellen“, ein Höhepunkt des dichterischen Schaffens von Karl Federn.

Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges blieb Karl Federn noch ein Jahr lang in Berlin, unschlüssig über seine weitere Tätigkeit. Bei der militärischen Untersuchung war er als dienstuntauglich abgewiesen worden. Seine Wirkungsmöglichkeit lag auf anderem Gebiet. Er entschloß sich, als Berichterstatter und Referent über die italienische Außenpolitik für die Vossische Zeitung in Berlin zu arbeiten und verbrachte die folgenden drei Jahre in dieser Funktion in Lugano. Er benutzte den Aufenthalt,

verschiedene Reisen durch die deutsche und welsche Schweiz zu machen. Nach Beendigung des Krieges wäre er gerne von der Bühne des öffentlichen Handelns zurückgetreten, die er zwar gerade für seinen Beruf für lehrreich erachtete, die ihn aber doch vom eigenen Schaffen abhielt. Er war jedoch bereit, seine persönlichen Wünsche zurückzustellen und zuerst der Sache zu dienen, nämlich der Politik. Bereits während des Krieges, als er in München in politischen Kreisen über die Italienpolitik referierte, war er in engere Beziehungen zu Friedrich Naumann getreten. Dieser forderte ihn im Herbst 1919 auf, im Auswärtigen Amt in Berlin in den Staatsdienst zu treten, und Federn nahm an. Bisher war er jeder Bindung an ein bestimmtes Amt aus dem Wege gegangen. Jetzt aber nahm er es auf sich, um der von ihm als richtig erkannten Sache zu dienen.

Die Berufung bedeutete zwar eine interessante Tätigkeit auf dem Gebiete der Politik, auf der andern Seite aber auch eine ihm ungewohnt gewordene Abhängigkeit und ließ ihm sehr wenig Zeit für seine Dichtungen, die doch immer das Wichtigste blieben, so daß Federn bereits 1920 sein Amt wieder niederlegte und erneut als freier Schriftsteller in Berlin lebte.

Wieder folgten Jahre emsiger Arbeit, am „Mazarin“, am „Richelieu“ an weiteren Novellen. Dazu kam die fünfbändige Kleist-Ausgabe, die eine sehr große Vorarbeit verlangte, deren Resultate Karl Federn in einer ausführlichen Kleist-Biographie (1929) zusammenfaßte. Viele Aufsätze, Essays und politische Artikel wurden von den Berliner Zeitungen gedruckt und Vorträge verschiedenster Art lösten sich ab. Und Federn schrieb weitere Übersetzungen, aus dem Französischen, Italienischen, Englischen und Spanischen, denn der immer größer werdende Kreis von Freunden erforderte ein gastfreundliches Haus, dem seine Frau mit großer Geschicklichkeit vorstand. Im Jahre 1929 tauchte Gilbert auf, ein ehemals deutscher Offizier, der nach dem Kriege mangels eines Berufes „Schriftsteller“ wurde und dem Frau Federn den Rat gab, seine Kriegserlebnisse aufzuzeichnen. Die sehr unbekümmert geschriebenen Notizen wurden von Federn geordnet, redigiert und unter dem Titel „Hauptmann Latour“ herausgegeben.

Seit 1925 war Federn Abgeordneter des deutschen Pen-Clubs, besuchte die jährlichen Kongresse in den Hauptstädten Europas, wurde 1930 zum Ehrenmitglied ernannt und blieb so in regem Kontakt mit vielen bedeutenden Schriftstellern seiner Zeit. Als die Gruppe des deutschen Pen-Clubs aus dem internationalen Verband austrat, legte Karl Federn seine Ehrenmitgliedschaft nieder.

Aber diese ruhige und erfolgreiche Periode des ungestörten Schaffens dauerte nicht sehr lange. 1933 sah sich Karl Federn gezwungen, Deutschland zu verlassen, da seine Lage unter dem neuen Regime unhaltbar

war. Vorerst zog er mit seiner Familie nach Kopenhagen. Es war ein bitteres Erlebnis. Denn in Dänemark war sein Name so gut wie unbekannt; es gab wohl französische, englische und italienische Übersetzungen verschiedener Werke, aber keine dänischen. Er mußte erst die neue Sprache mühsam erlernen und dann, mit 65 Jahren, erneut daran gehen, durch unermüdliche Arbeit sich eine Stellung zu erringen. Erschwert wurde die Lage dadurch, daß die dänische Gesellschaft mit Emigranten nicht verkehrte, eine Tatsache, die Karl Federn besonders empörte, da er einsah, wie nötig gerade damals ein Zusammenschluß aller geistig interessierten Menschen gewesen wäre. So erlebte er statt der verdienten Ernte einen harten Neuanfang. Seine Lebensstimmung wird am besten durch folgende Tagebuchnotiz charakterisiert: „Exil: Es heißt nicht, als gefeierter Gast kommen, sondern als unwillkommener Fremder, ohne Einfluß, ohne Wirkungskreis — von der Heimat, von der Sprache, von den Freunden getrennt sein.“ Die Jahre in Kopenhagen benutzte er dazu, seinen letzten großen Plan wenigstens in den wichtigsten Teilen auszuarbeiten: Eine Phänomenologie der Geschichte, die eine Auseinandersetzung mit Marx, Hegel und Benedetto Croce bedeutet. Ein erster Teil kam 1939 unter dem Titel „The Materialist Conception of History“ in London heraus, 1942 in spanischer Übersetzung in Buenos Aires.

1938 gelang es Karl Federn mit Hilfe seiner Freunde vom englischen Pen-Club sich die Einreisebewilligung nach England zu beschaffen, und im Sommer dieses Jahres ließ er sich in Edgware, einer Vorstadt Londons, nieder. England war ihm vertrauter als Dänemark, er kannte es aus früheren Aufhalten, beherrschte seine Sprache perfekt, er kannte Londons geistig führende Persönlichkeiten und war selber einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, man druckte dort seine Bücher, während sie in Deutschland verboten wurden. Die Feier seines 70. Geburtstages im Londoner Pen-Club war der letzte, festlich frohe Akzent seines ereignisreichen Lebens. Die folgenden Jahre waren mühsam. Schwierigkeiten und Einschränkungen aller Art, die Sorge um die Geschwister in Deutschland, Österreich und Spanien, die tägliche Gefährdung von Gut und Leben, die Internierung der Söhne —, dies alles mußte ertragen werden, und dies alles konnte Federn nicht hindern, diszipliniert und fleißig weiter zu arbeiten, zu lesen, historische und politische Artikel, Novellen und Memoiren zu schreiben.

Am 22. März 1943 starb Karl Federn in London an einem Herzschlag.

II. KAPITEL

DAS ESSAYISTISCHE WERK

A. Arbeiten zur Literatur.

„*Essays zur amerikanischen Literatur.*“ Halle 1899

Die Aufsätze dieser Sammlung sind in den Jahren zwischen 1892 und 1899 geschrieben worden. Sie haben eine ganz bestimmte Richtung der amerikanischen Literatur zum Thema, den „Transzendentalismus“, als dessen wichtigste Vertreter wir R. W. Emerson, W. Whitman und H. D. Thoreau kennen. Das Zentrum dieses Kreises war, geographisch gesehen, Concord, ein kleines Städtchen in der Nähe von Boston, heute ein Vorort dieser Stadt. Die Zeit der größten Wirkung fiel in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Im einzelnen wird das Leben Emersons, sein Hauptwerk „*Representative Men*“ und sein Briefwechsel mit Carlyle besprochen; ein längerer Aufsatz gibt einen Überblick über das Schaffen und das eigenartige Wesen Whitmans, ein anderer charakterisiert seine Kriegstagebücher; das Städtchen Concord mit seiner Vergangenheit und seinen ruhmreichen Bürgern wird in einem kleinen Abschnitt heraufbeschworen, und das Bild der merkwürdig schattenhaften Figur Thoreaus schließt das Ganze ab. Es liegt Federn sehr daran, ein deutliches Bild von der Lehre des Transzendentalismus zu geben, deren Hauptthese lautet: Alles Materielle, alle Erscheinungen und besonders der Mensch sind Inkarnationen des Geistes. Der Geist, oder auch: Gott offenbart sich in den Menschen, in der Natur, in den Dingen. Der Mensch trägt so das Göttliche in sich und braucht es nicht irgendwo außerhalb zu suchen. Diese Lehre ist nicht neu. Aber neu ist die Art, wie die Lehre für ihre Vertreter, ganz besonders für Emerson und Whitman, zur Richtlinie für das tägliche Leben wird. Diese Art darf man als typisch amerikanisch bezeichnen. Ein ungeheurer Optimismus und eine tatkräftige Freude liegt darin, die wir etwa bei Whitman in seiner ungeheuren Liebes- und Hilfstätigkeit während des Sezessionskrieges ausgedrückt finden. Die transzendente Lehre, die in ihrem Wesen tief mystisch ist, führt bei diesen Amerikanern nicht zu Weltfremdheit und Meditation, sondern zu einer intensiven, ethisch bestimmten Aktivität und damit zu einem großen Einfluß auf die Mitmenschen, auf die ganze Kultur jener Zeit. Sie sind kräftige, freie, unabhängige und frohe Menschen mit hohen Idealen und Zielen, deren Wesen Güte und Liebe ist.

Sie plastisch und lebendig zu schildern ist Federn in diesen Essays durchaus gelungen.

Federn sieht in diesen Autoren den „Ausdruck des höchsten Geisteszuges der amerikanischen Nation“ und die einzigen, wirklich amerikanischen Dichter, die unabhängig von Europa einen eigenen Stil fanden und der Weltliteratur ein unerwartetes neues Element zuführten.

Die einzelnen Essays sind sorgfältig formuliert, deutliche Akzente lassen das Ganze plastisch erscheinen. Federn geht bei allen in beschreibender Weise vor, seine Urteile sind vorsichtig, aber klar und überzeugend. Die Verehrung, die er diesen Autoren zweifellos entgegenbringt, trübt die sachliche Analyse und das nüchterne Urteil nicht.

Wir wissen, daß die Lehre dieser amerikanischen Transzendentalisten auf Federn einen großen Einfluß ausgeübt hat. Die kraftvolle, allseitig, frei ausgebildete, selbstsichere Persönlichkeit wurde seit der ersten Lektüre ihrer Werke sein Vorbild, und eine der frühesten Arbeiten, die ihm öffentliche Anerkennung brachte, war die Übersetzung von Emersons „Conduct of Life“ („Lebensführung“).

„Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte“.

München und Leipzig 1904

In dem kurzen Vorwort sagt Federn über das Ziel dieser Aufsätze: „Ich habe mich darin bemüht, nicht nur das einzelne Werk oder die einzelne Persönlichkeit, künstlerisch abgegrenzt, zu beurteilen, sondern die tieferen menschlichen und kulturhistorischen Strömungen, die sich in ihnen offenbaren, das, was sich durch Generationen fortsetzt und im einzelnen zum vollen Ausdruck kommt, das geheimnisvoll Gemeinsame vieler Menschen, ganzer Gesellschaften und Nationen darzustellen: Diese Aufgabe ist in keinem Aufsatz vollständig gelöst; sie enthalten vielmehr nur Andeutungen und Hinweise, wie es in der Natur solcher Arbeiten liegt. Es sind Essays — Versuche. Vielleicht werden sie jemandem, der, wissenschaftlicher als ich, eine tiefer greifende, umfassendere Arbeit über vergleichende Literaturgeschichte schreiben wird, als Material dienen können.

Als eine Materialsammlung dürfte man dieses Buch wohl am ehesten bezeichnen. Der Zusammenhang, den Federn anstrebt, wird nirgends recht deutlich. Zwar lassen sich einzelne Arbeiten um ein bestimmtes Thema gruppieren, doch die innere Verbindung wird nicht hergestellt.

Die vier Aufsätze „Englische Poesie im 19. Jahrhundert“, „Persy Bysshe Shelley“, „Londoner Theater“ und „George Meredith“ geben einen Überblick über die literarische Produktion Englands im 19. Jahrhundert, deren Poesie von der prärafaelitischen Bruderschaft bestimmt ist. Einzelne Gestalten wie Shelley und Meredith werden sehr gut dargestellt, weniger durch tiefeschürfende Analysen als vielmehr durch lebhafte und farbige Schilderung fesselnd. Der Aufsatz über das Londoner Theater ist die

Frucht eines Sommeraufenthaltes in England, wo Federn mit großem Interesse nicht nur die bekannten und vornehmen Theater, sondern auch die Volksbühnen im East-End besucht hat und allerlei Ergötzliches über das naiv begeisterte Publikum zu berichten weiß.

Die Arbeiten über „Francesca da Rimini“ von d'Annunzio, „Die Geschichte der jungen Renate Fuchs“ von Jakob Wassermann, „Frauenseelen“ (Gabriel Reuter), „Die Romane Emma v. Egidys“ und „Hofmannsthal Elektra und die griechische Tragödie“ haben den einen thematischen Mittelpunkt: Die moderne Frau, wobei „modern“ die Zeit um 1900 bedeutet.

Während der erste eine einfache Theaterkritik über eine Aufführung des Stückes durch Eleonore Duse und ihre Truppe ist, macht sich Federn im zweiten Essay zum begeisterten Verkünder des Lobes über den Roman von Jakob Wassermann, von dem er sagt: „Seit dem ‚Grünen Heinrich‘ ist in deutscher Sprache kein so interessanter und tiefsinniger Roman erschienen.“ Wenn wir auch diesen und ähnliche Aussprüche nicht bestätigen können, so müssen wir andererseits die feinfühlige Art der Charakterisierung durchaus anerkennen. Auch die Urteile über Gabriele Reuter und Emma v. Egidy sind heute kaum mehr annehmbar, aber sie lassen sich verstehen aus der Situation jener Zeit, in der die ersten Anfänge der eigentlichen Frauendichtung liegen, in der die Frau nicht mehr vom Manne, sondern von Frauen gesehen und dargestellt wird. Federn hat einen ausgeprägten psychologischen Sinn für die feinen Nuancen und hat in einer kleinen Schrift über „Frauenrecht und Logik“ selber die Befreiung der Frau aus der Bevormundung durch den Mann gefordert.

Die Gegenüberstellung von Hofmannsthal und Sophokles in der Darstellung der „Elektra“ bringt eine scharfsichtige Analyse der beiden Werke und deutet den Unterschied als eine Darstellung des objektiven Schicksals bei Sophokles und eine Darstellung der subjektiven psychologischen Hintergründe bei Hofmannsthal, wobei die äußere Handlung nirgends abweicht, der innere Ausdruck dagegen sehr verschieden wirkt.

Die übrigen drei Essays sind ganz verschiedenen Themen gewidmet: „Dante und der Subjektivismus“ zeigt die Übergangsstellung des großen florentinischen Dichters, der in seiner gedanklichen Haltung so ganz dem Mittelalter verpflichtet ist und in der Form seiner Werke die eigentlich moderne Dichtung, nämlich die subjektive, begründet.

„Vom Übersetzen“ weiß Federn aus eigenster Erfahrung allerlei Wichtiges und Lehrreiches zu sagen, gipfelnd in der Forderung, daß der Übersetzer nicht nur die Fremdsprache, sondern noch viel mehr die eigene deutsche Sprache beherrschen soll.

Nicht sehr klar und überzeugend sind die Ausführungen über den französischen Roman „Die Teuflichen“ von Jules Barbey d'Aurévilly, wobei die kurze Gegenüberstellung von Aurévilly und Balzac in ihrer Darstellung des „Bösen“ das Wesentlichste ist.

„Dante und seine Zeit“

(Benutzt: 2. neubearbeitete Aufl., Leipzig 1916)

Der große italienische Dichter des Mittelalters, Dante Alighieri, hat Federn schon sehr früh und durch viele Jahre hindurch beschäftigt.

1897 hat er die „Vita Nuova“ ins Deutsche übersetzt und eine Abhandlung über Beatrice sowie Erläuterungen zum Text beigelegt. Die erste größere Arbeit erschien 1900 unter dem Titel „Dante“ in Leipzig und wurde 1916 zum zweiten und 1921 zum dritten Mal als Neubearbeitung aufgelegt, unter dem Titel „Dante und seine Zeit“. 1925 gab sie der Volksverband der Bücherfreunde als „Das Zeitalter Dantes“ neu heraus. Schon 1902 wurde sie ins Englische übertragen und in London und Neuyork verlegt. Eine italienische Übersetzung datiert aus dem Jahre 1904. 1925 wurde das Werk mit dem Strindberg-Preis ausgezeichnet, worauf Federn Einladungen zu Vorlesungen an amerikanischen Universitäten erhielt, die er allerdings infolge anderer Verpflichtungen nicht annehmen konnte.

Der Arbeit liegt der Gedanke zugrunde, Dante und sein Werk einem weiteren Kreis von nicht wissenschaftlich gebildeten Lesern nahe zu bringen und dies zur Abwechslung nicht in Form einer Einführung oder einer langen Vorrede zu einer Dante-Ausgabe (wie sie damals in unzähligen Varianten geschrieben wurden), sondern durch eine möglichst fesselnde Darstellung seiner Persönlichkeit und seines Lebensweges, der wiederum nur zu verstehen ist aus der Kenntnis der Zeit, der Umgebung, in der Dante lebte. „Man muß die merkwürdigen Menschen dieser merkwürdigen Zeit kennen, wissen, was sie beschäftigte, wie sie die Welt sahen und in ihr lebten, welches ihre Ziele waren, und was für Wege sie nach ihnen gingen, was sie dachten und glaubten, lehrten und lernten, was ihnen wichtig schien in ihrem Leben, und wie es in ihrer Welt zugeing, ihre Bewegungen, ihre großen Kämpfe und kleinen Interessen.“ (Aus der Vorrede.)

Dieses Bestreben, die weniger bekannte Umwelt des Dichters lebendig zu machen, erklärt es, daß der erste Teil, „Die Zeit“, ausführlicher ist als der zweite, „Dante“. In Anbetracht der sonstigen Dante-Literatur jener Zeit ist dies aber nicht als Mangel zu beurteilen, besonders da die Ausführungen über das Zeitalter Dantes sehr lebhaft und gewandt geschrieben sind. Federn greift zurück bis zur Zerstörung der antiken Kultur, deren Reichtum und Höhe er in scharfen Gegensatz stellt zu der schwerfälligen, ausdrucksarmen Kultur des beginnenden Mittelalters. Die neuen sittlichen und politischen Ideale werden charakterisiert und die Kämpfe zwischen Kaiser- und Papsttum mit ihren hervorragenden Persönlichkeiten heraufbeschworen. Die Entwicklung des Wissens und der Weltanschauung über die engen Grenzen der Kirche hinaus in die feinere

weltliche Kultur, die Reaktion der Kirche und ihre Reformbestrebungen leiten immer näher zur Darstellung der bedeutenden italienischen Stadt Florenz, deren Sohn Dante ist. Nachdem so vom Entfernten zum Nahe-
liegenden immer engere Kreise gezogen wurden, kann jetzt die Geschichte von Dantes Leben einsetzen, von der wir das Wenige, das wir sicher wissen, erfahren. Die Jugend, das Erlebnis Beatrice, die politische Tätigkeit und das bittere Exil — das sind die bekannten Stationen auf seinem Lebensweg. Und als Krönung erleben wir die „Divina Comedia“ als eine Symbolisierung dieses Lebensweges auf einer höheren Ebene. Es soll hier nicht versucht werden, Streitfragen der Dante-Forschung aufzurollen und eventuelle Irrtümer nachzuweisen. Federns Arbeit ist nicht ein Beitrag zu dieser Forschung, sondern der Versuch, den Menschen und Dichter Dante in seiner Verbundenheit mit den Mächten seiner Zeit darzustellen, als kraftvollen Menschen jener heftigen und leidenschaftlichen Zeit, die uns durch viele realistische Beispiele sehr nahe gebracht wird.

„Das Leben Heinrichs v. Kleist“

Berlin 1929

Diese späte literarhistorische Arbeit ist die Frucht einer Kleist-Ausgabe, die Federn für den Brückenverlag besorgte. Wie der Titel besagt, wird nicht das Werk Kleists in den Mittelpunkt gestellt, sondern nur sein Leben und Schicksal. Die Werke werden nur sehr selten erwähnt, etwa in bezug auf ihre Entstehung oder ihre Aufnahme durch die Öffentlichkeit. Interpretationen der Dichtung werden nie auch nur versucht. Die Darstellung des Lebensweges und des Charakters des Dichters ist sehr ausführlich und dicht. Vorsichtig wird untersucht, was wirklich bekannt ist, was nur Vermutung oder zeitgenössische Aufbauschung ist. Weil so vieles ungewiß bleibt, zieht Federn immer wieder das Sicherste herbei: Briefstellen und Äußerungen von Zeitgenossen. Es ist wohl kaum zu vermeiden, daß eine solche vorsichtige Darstellung oft etwas mühsam wirkt, während andererseits wieder die saubere und gewissenhafte Arbeit verdienstlich ist.

B. Arbeiten zur Geschichte

Federns historische Arbeiten beschäftigen sich alle mit einem Ausschnitt aus der Weltgeschichte, der in Deutschland weniger bearbeitet wird, nämlich mit der Geschichte Frankreichs in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Meist wird diese Zeit über der nachfolgenden glanz- und ruhmvollen Geschichte des Sonnenkönigs, Ludwig XIV., vergessen. Dazu kommt, daß sie durch die ungeheure Fülle von Gestalten und Ereignissen verwirrt und unübersichtlich wird.

Federn nennt diesen Abschnitt der französischen Geschichte — „die große Zeit des französischen Adels, eine merkwürdige Epoche des Übergangs, reich, prächtig und abenteuerlich, aus kriegerischer Roheit zur zartesten Kultur strebend, verbrämt mit Geist und Romantik, eine Zeit gewaltiger Entwicklungen und Umwälzungen, in der die Söhne der alten Familien Frankreichs auf allen Wegen an der Spitze standen. Noch trug man den Harnisch um die Brust, wenn auch der Federhut den Helm verdrängt hatte, noch machten adelige Strauchdiebe gelegentlich die Straßen unsicher und raubten reiche Leute vor den Toren von Paris, um ein Lösegeld zu erpressen; noch schneuzten tressengeschmückte Offiziere sich in die Hand, und den Gebrauch von Löffel und Gabel beim Essen kannte man kaum. Noch riefen die großen Herren, die Rohan, die Bouillon, die Tremouille ihre Vasallen ins Feld und standen gegen den König auf, und wenn sie einen Geringeren totstachen, der sich vergessen hatte, so war es ein kleines Übel. Aber dies waren letzte Zacken und Roheiten, die aus dem wilden Jahrhundert der Bürgerkriege in die neue Zeit hineinragten; um sie keimte schon die feinste Kultur und ein Glanz des Geistes, eine Zierlichkeit der Sitte, wie die Welt sie noch niemals gesehen hatte.“

Das bunte Gewimmel der mehr oder weniger bedeutenden Männer und Frauen jener Zeit hat für Federn einen besonderen Reiz. Er liebt es, ihren Spuren in den unzähligen Memoiren und Briefsammlungen nachzugehen, die ergötzlichen Geschichten des Hofes aufzufrischen, den Wirbel von Intrigen, Verschwörungen und Heimlichkeiten lebendig darzustellen. Dem liegt derselbe Zug zugrunde wie bei den „Hundert Novellen“, die Freude am bunten Detail, an der Mannigfaltigkeit des menschlichen Daseins. Sie bestimmt die Art der Darstellung auch hier: „Ich wünsche das Drama einer Gesellschaft, eines Volkes zur Erscheinung zu bringen, eine Bühne zu gestalten, auf der für die Phantasie des Lesers eine vergangene menschliche Welt sich entrollen soll. Ich versuche nicht Daten zu geben, sondern menschliche Werte und Farben, jedes Einzelschicksal nach Möglichkeit zu erfassen und zu verfolgen, damit auch die Komparserie lebendig mitspiele. Darum waren Memoiren und Briefe für mich die wichtigsten Quellen. Wenn sie, subjektiver als alle andern, im einzelnen überall des Zweifels und der Nachprüfung bedürfen, so lassen sie dafür mehr als alle andern in den Geist, das heißt in die Menschen-seelen der Zeit blicken.“ (Vorrede zu „Mazarin“.)

Ursprünglich wollte Federn eine eingehende, übersichtliche allgemeine Geschichte der zwei Jahrzehnte vor dem Regierungsantritt Ludwig XIV. schreiben. Die Fülle des Materials nötigte ihn, eine einzelne Figur in den Mittelpunkt zu stellen, damit die Probleme um diese gruppiert und so das Ganze lebendiger gestaltet werden konnte. Diese zentrale Figur war Mazarin.

Vier Jahre später, 1926, schrieb Federn, um das Bild abzurunden und die Voraussetzungen deutlicher zu machen, eine Geschichte des Kardinals Richelieu, der als Vorgänger Mazarins die neue Epoche der Weltgeschichte (Absolutismus) eingeleitet und die ersten Anstrengungen gemacht hatte, Frankreich die Vormachtstellung in Europa und der ganzen Welt zu sichern.

Im Verlauf der zwölfjährigen Vorarbeit gab Federn die Schriften und Briefe des Herrn v. Saint Evremond und die Memoiren der Herzogin v. Mazarin, sowie die Memoiren des Chevalier von Gramont neu heraus, weil er in ihnen die wesentlichsten Charakterzüge der ganzen Zeit widergespiegelt fand.

Wir besprechen die einzelnen Arbeiten in der Reihenfolge ihres Erscheinens:

„Der Chevalier von Gramont. Hamiltons Memoiren und die Geschichte.“

München 1911

Philibert Graf von Gramont ist zweifellos eine der faszinierendsten Persönlichkeiten aus dem Gesellschaftsspiel jener Tage. Sein Charakter, seine Taten und Erlebnisse, so sehr persönlich sie sind, geben Einblicke in das tägliche Leben am französischen und englischen Hof, die uns die ganze Epoche nahe bringen. Gramont verkörperte das neue Ideal des Edelmannes, der den kriegesischen Haudegen des 16. Jahrhunderts ablöste und dessen wichtigste Eigenschaften Geist und Witz waren.

Federn beschreibt ihn mit folgenden knappen, aber sehr treffenden Worten: „Die glückliche Verbindung des Abenteurers, wir können fast sagen des Hochstaplers, mit dem wirklichen Grandseigneur, der er immer und bei allem bleibt, macht ihn zu einer jener schillernden Figuren, wie es auf anderem Plan und auf andere Weise im nächsten Jahrhundert Casanova war. Seine vornehme Geburt, seine Eleganz, sein schlagfertiger Witz, seine bezaubernde Art zu sprechen, sein Leichtsinn, seine Schwindeleien, seine Liebenswürdigkeit und seine nie zu verblüffende Unverschämtheit vereinten sich, diesen Gascogner Kadetten zu einem immer siegreichen Helden zu machen. Auch seine Unverwundlichkeit dürfen wir nicht vergessen: ein Mann, der im Alter ewig jung blieb und in der Jugend nicht zu ermüden war. Die ewige Frische, das für alles und immer Bereitsein gehört dazu.“

Die Memoiren des Chevalier v. Gramont wurden, angeblich nach Diktat, aufgeschrieben von seinem Schwager, dem Engländer Anthony Hamilton, in vollendeter französischer Sprache. Das Buch ist ein heiteres, schwereloses Kunstwerk, nicht Geschichtsschreibung — „es ist Klatsch und Theater, es ist auch gar nicht die Geschichte des Chevalier von Gramont, von der uns nur ein geringer Teil erzählt wird; es sind die Erinnerungen zweier alter Herren, die ihrer üppigen, laut lachenden Jugendzeit gedenken und

sie leise lächelnd niederschreiben. Eine Fülle von kleinen Komödien, künstlerisch gestaltet und pointiert, wo und wie es dem Erzähler beliebte, die barocke Welt der Allongeperücken, ein üppiges Leben voll Frechheit und Lüsten, das mit der ganzen Grazie des Rokoko dargestellt ist. So ragt es herein in unsere Generation, ein zierliches Denkmal, und wie Lescure mit einem glücklichen Wort gesagt hat: „Hamiltons leichter Ruhm dringt wie ein zarter unveränderlicher Duft durch die Jahrhunderte zu uns herüber.“

Da die drei deutschen Übersetzungen des Buches von Hamilton verschollen waren, galt es für Federn, eine neue Übersetzung zu schaffen, die dem Stil des Originals so nahe als möglich kommt. Dies war besonders schwierig, weil einerseits die französische Sprache des 17. Jahrhunderts ziemlich verschieden ist von der heutigen und anderseits die Kluft zwischen der französischen und deutschen Sprache des 17. Jahrhunderts noch viel größer ist. Es kam darauf an, im Großen den richtigen Ton zu treffen, nicht die einzelnen Wendungen genau zu übertragen. Und man darf sagen, daß dies Federn durchaus gelungen ist. Die Übersetzung ist leicht, fließend und witzig geschrieben.

Da die vielen auftretenden Personen uns heute kaum bekannt sind, während zu Hamiltons Lebzeiten jeder Leser auch die geringste Anspielung verstehen konnte, unternahm es Federn, in einem zweiten Band, genau den Kapiteln der Memoiren folgend, sämtliche Personen und Ereignisse zu kommentieren, in der Art, daß zuerst Daten und Namen festgestellt werden, dann folgen Charakterisierungen und Beschreibungen durch Zeitgenossen, so daß wir anhand dieses sorgfältig zusammengestellten Kommentars auch heute noch die Memoiren mit vollem Verständnis und Genuß lesen können. Eine ungeheure und mühsame Sammelarbeit liegt in diesem zweiten Band verborgen, zu der auch eine wertvolle Bibliographie der alten Ausgaben des Buches von Hamilton gehört.

Ein besonderer Schmuck der Ausgabe sind die hundert Abbildungen, alte Stiche und Photographien von Gemälden, die uns die Männer und Frauen der Hofkreise auch im Bild nahe bringen.

*„Schriften und Briefe des Herrn von Saint Evremond
und die Memoiren der Herzogin von Mazarin.“*

München 1912

Charles von Saint Denis, Herr von Saint Evremond, war zu seiner Zeit ein erfolgreicher Offizier und Edelmann aus alter normannischer Adelsfamilie, berühmter jedoch als Schriftsteller, der 1703 in London neben den großen englischen Dichtern in der Westminsterabtei beigesetzt wurde und dort ein Grabmal erhielt. Sein Leben war reich an Wechselfällen des Glücks.

Mazarin hatte ihn in die Bastille gesperrt, weil er seine Pläne störte, vor Ludwig XIV., der ihn im Zusammenhang mit dem Prozeß gegen Fouquet, Finanzminister und Evremonds Freund, ebenfalls verhaften wollte, floh er über Holland nach England, wo er zwar gefeiert wurde und viele Freunde besaß, aber die „farbigen und gefährlichen Abenteuer und Galanerien Frankreichs und des Hofes“ vermißte.

Seine Schriften hat Evremond erst im hohen Alter, von gewissenhaften Freunden unterstützt, gesammelt. Vorher waren sie ihm völlig gleichgültig und er ließ sie wahllos bei Bekannten oder Abschreibern liegen. Dieser Zug ist für Evremond bedeutsam: er wollte nichts erreichen mit seinen Schriften, er hatte keine pädagogischen Absichten, sondern schrieb aus Freude an der Erkenntnis, dem Wissen: „— ein Plauderer und Kritiker, ein lächelnder, souveräner, skeptischer Geist, den alle Dinge interessierten, der alle gelassen untersuchend betrachtete, dem alle Schwere, alle Feierlichkeit, die der kleine unwissende Mensch sich gibt, lächerlich vorkam: lächerlich der Talar der Fakultäten, wie der Predigtrock und das Meßgewand der Geistlichkeiten. Aber er lächelt nur zu ihren Einbildungen; so frei und zweifelnd er denkt, so fern liegt ihm alles Revolutionäre, er will weder bessern noch bekehren — das wäre nicht wohlherzogen; er genießt seine eigenen Einsichten, die er niemandem aufdrängt, und jede Demonstration, besonders auf religiösem Gebiet, käme ihm sehr unpassend vor. In dem feinen faltigen Angesicht steht weltmännische Liebenswürdigkeit, Freude am Witz, epikureische Freude an allen Genüssen des Daseins überhaupt geschrieben.“

In der Einleitung, betitelt „Die Geschichte Saint Evremonds“, gibt Federn bereits viel mehr als eine Darstellung des Schriftstellers, nämlich eine knapp zusammengefaßte Geschichte Frankreichs im 17. Jahrhundert. In großen Zügen ist das vorgebildet, was in seinem nächsten Buch über den Kardinal Mazarin bis in alle Details ausgeführt und belegt werden soll. Wir hören vom mantuanischen Erbstreit, den noch Richelieu führte, von den Kämpfen des Dreißigjährigen Krieges, der Herrschaft der Kardinäle Richelieu und Mazarin, dem Hofleben und den vielen Frauen, die aus Neugier und in völliger Einsichtslosigkeit eine blutige Politik betrieben, von dem staatsrechtlichen Wendepunkt in Frankreich, der Opposition gegen das Königtum, von den Kämpfen der 1. und 2. Fronde, dem prunkvollen, kläglichen Schauspiel der Aufstände des Adels, denen eine positive Idee fehlte und die deshalb das absolute Königtum nicht mehr aufzuhalten vermochten, von der Wandlung des selbständigen Feudaladels zu einem gefügigen Hofadel, und wir hören auch noch von Mazarins großem Lebenswerk, dem Pyrenäischen Frieden, der den 25jährigen Krieg zwischen Frankreich und Spanien beendete und die Machtstellung Frankreichs begründete. So ist die Einleitung zur Ausgabe der Schriften Evremonds eine direkte Vorarbeit zu den zwei großen Büchern über Mazarin und Richelieu.

Die einzelnen Schriften sind durch mehr oder weniger ausführliche Essays eingeleitet, in denen Federn den allgemeinen historischen Rahmen zeichnet. Dabei sind auch offensichtliche Irrtümer oder Parteilichkeiten Evremonds angemerkt und durch Belege anderer Zeitgenossen widerlegt. In den „Bemerkungen“, die den Schriften angehängt sind, werden die nötigen Daten und Namen verzeichnisartig angegeben.

Auch hier, wie in der früheren Ausgabe des „Gramont“ vermitteln uns die vielen Abbildungen eine lebendige Anschauung von den Akteuren des gesellschaftlichen Schauspiels jener Zeit.

Was die Auswahl der Schriften betrifft, hat Federn die Komödien ganz weggelassen, da die „Akademiker“ mit den ungezählten versteckten Angriffen mehr Kommentar als Text erfordern würde, und die beiden andern, nämlich „Sir Politick Wouldbe“ und „Les Opéras“ künstlerisch unbedeutend sind. Dagegen hat er die Briefe als das Interessanteste und Lebendigste aufgenommen und die Memoiren der Herzogin von Mazarin (eine Nichte des Kardinals) beigelegt, da sie sehr gut geschrieben sind und Hortense de Mazarin die letzte leidenschaftliche Liebe des alten, aber immer heiteren und geistreichen Evremond bedeutete.

„Mazarin“

München 1922

Erst zehn Jahre nach der Ausgabe der Schriften Evremonds erschien das große Werk „Mazarin“, das nicht nur eine Darstellung des Kardinals und seiner Politik ist, sondern eine breite Schilderung der zwei Jahrzehnte zwischen dem Tod Ludwigs XIII. und dem Regierungsantritt Ludwigs XIV.

Federn hat die verwirrende Fülle der Geschehnisse geschickt in sieben Hauptabschnitte gegliedert, nach dem Prinzip der chronologischen Reihenfolge: Giulio Mazzarini, päpstlicher Offizier und Diplomat; Der Kardinal Mazarin; die Fronde; Mazarin in der Verbannung; Mazarins Sieg; Mazarins Herrschaft; Der Pyrenäische Friede.

Der nüchternen, sachlichen Aufteilung des komplizierten Phänomens entspricht die ganze Darstellung. Sie ist durchaus beschreibender, nicht beurteilender und wertender Art. Die aufeinanderfolgenden Vorgänge werden bis in kleinste Details ausgeführt und beziehen sich immer auf die Hauptgestalt des Kardinals. Mit der gewissenhaften Detailmalerei gelingt es Federn, die Mannigfaltigkeit des politischen Treibens deutlich zu machen. Da er aber in äußerster Objektivität verharrt und jede starke Betonung vermeidet, wird das Ganze des Werkes nicht plastisch; weil die großen Akzente fehlen, bleibt uns am Schluß der Lektüre nur das Gefühl einer verwirrenden Fülle und Buntheit, die sich aber nicht zu einem eindrucksvollen Bildmuster verdichtet.

Im übrigen aber ist die Lektüre eine sehr angenehme. Der Sprache haftet nicht die geringste Schwerfälligkeit an, sie nähert sich eher einem freien gemüthlichen Plauderton, in dem etwa in Freundeskreis Neuigkeiten erzählt werden. Dabei fallen gewisse Partien durch ihre äußerst kunstvolle, gewandte Formulierung auf. So z. B. die Beschreibung der tausend heimlichen Intrigen am Hof zur Zeit der 2. Fronde, der Erhebung des Feudaladels gegen den König, die als Textprobe folgen soll:

„In diesen Tagen und Wochen und Monaten war Kommen und Gehen in den großen Häusern von Paris, Verhandlungen ohne Ende; da hielten Wagen nächtlich vor den Toren der Paläste, in denen vermummte Leute sitzenblieben, die nicht gesehen werden wollten, und zu denen der Hausherr heimlich herauskam; da fuhren Damen maskiert nach dem Louvre, nach dem Luxembourg, nach dem Hotel de Bellièvre, dem Hotel de Montbazon, da gingen Männer verkleidet, nicht nur auf Liebeswegen, wie der Koadjutor allabendlich in die Rue Saint-Thomas du Louvre zu dem Fräulein von Chevreuse; und auch die Liebeswege hingen eng mit der Politik zusammen. Da hatte jeder Aufträge oder heckte einen Plan aus auf eigene Faust, wie denn auch in den Memoiren und Briefen, menschlich, allzu menschlich fast jeder die Rolle, die er spielte, wichtig erscheinen läßt, seine Kritik, seine Ideen ausspinnt, und wie ganz anders es gegangen wäre, wenn man danach gehandelt hätte, und dabei doch jeder ahnungslos naive Bekenntnisse macht, die uns dies blutige und lächerliche Spiel der Fronde, diese wahnwitzige Verfälschung einer großen Revolutionsbewegung erst verständlich werden lassen. Da sind vor allem die Weiber, die von den politischen Fragen der Zeit gar nichts begreifen, auch nichts begreifen wollen, aber jede ihr Interesse, einen Freund, einen Gatten, einen Geliebten, einen Sohn zu fördern, eine Tochter zu verheiraten haben, und die viele kleine, aber wichtige Räderchen zu drehen wissen. — Was da vorsichtig versucht, listig ausgehandelt, zögernd versprochen wird, was für Fäden gezogen, Chiffrebriefe geschrieben werden, was da an falschem und doppeltem Spiel, Trug jeder Art in Szene gesetzt wird, das ist nicht zu übersehen noch darzustellen.“

In der Charakterisierung der Hauptfigur ist Federn sehr vorsichtig. Er möchte Mazarin durch die Beschreibung seiner Haltung und Handlungen dem Leser zur Beurteilung überlassen. Nur einmal in dem beinahe 600seitigen Werk wird eine direkte Darstellung seines Wesens versucht, die das Produkt gewissenhafter Forschung und sorgfältiger Formulierung ist. Wir lassen sie im Wortlaut folgen:

„Nichts vermochte dem Mann, dessen Erscheinung schön und stattlich, dessen Benehmen elegant und zuvorkommend, dessen Wirken bedeutend und erfolgreich war, Liebe oder wirkliche Achtung der Menschen zu verschaffen. Seine außerordentliche Milde gewann ihm die Herzen nicht. — Mazarins Milde ist ein Problem. Sie war nicht Schwäche und war nicht Güte, denn der Mann war weder schwach noch gut. Kein noch so leises

Zeichen warmer Menschenliebe erscheint in seinen Taten oder seinen Worten. Seine Seele war karg und kühl. Seine Liebenswürdigkeit, seine verzeihende Sanftmut waren Manier und Mittel. Im Haus und in seiner Familie, gegen alle die, die er nicht fürchtete, die von ihm abhingen, war er trocken und rauh, als müßte er sich von der Mühe erholen und erleichtern, die die stete Maske ihm schuf. Seine Milde war nicht Christentum, das bei ihm höchst äußerlich war. Vielleicht war seine große Kälte die Ursache seiner Milde: ‚er tat das Schlimme nur, wenn es nötig war‘, er war nicht böse noch blutgierig, so wie er nicht gütig und nicht liebevoll war; er kannte nur Ärger, nicht Zorn, und sein Strafen, wenn er strafte, war wie sein Verzeihen eine von keinem Affekt getrübte Berechnung. Und er mußte rechnen, daß er ein Fremder war, daß wenn er jetzt wirklich gestraft, wenn für ihn und durch ihn, wie einst für Auflehnungen gegen Richelieu, französisches Blut vergossen, die Köpfe französischer Edlen auf dem Schafott gefallen wären, man ihm dies noch viel weniger verzeihen hätte und keine Versöhnung mit dem Volke, das er regieren wollte, möglich geblieben wäre. ‚Sie würden mich nur noch mehr hassen‘, soll er zu Colbert und Ondedei gesagt haben, die zu größerer Strenge rieten.

Der starre Stolz und der rasche Griff zum Schwert lagen nicht in seinem Wesen; er war ein Intellektueller und ein Rechner, ein Diplomat und Geschäftsmann, kein Aristokrat und kein Krieger. Und weil alle im Grunde dieser seiner Milde Furcht und Berechnung lasen, fand das heiße, kriegerische Volk sie würdelos und dankte sie ihm nicht.

Man fühlte durch Ämter und Leistungen, durch die Eleganz des Auftretens, wie durch die nur beim erstenmal gewinnende Rede, immer, wie Retz sagt, die gemeine Seele hindurch. ‚Le Vilain‘, ‚der gemeine Mensch‘ war der Name, mit dem die Prinzen und ihre Anhänger den ihnen geistig so überlegenen Mann in ihren Briefen bezeichneten. Seinem Ruhm haftet noch heute ein Rest an, der nicht reinlich ist.“

Daß dem großen Buch eine ganz unerhörte Kleinarbeit zugrunde liegt, beweist das Verzeichnis der von Federn benutzten Quellenwerke, das nicht weniger als 16 Druckseiten umfaßt und Werke der französischen, italienischen, englischen, deutschen und spanischen Sprache anführt.

Als nicht unbedeutend erscheint mir auch die Tatsache, daß Federn ausgerechnet die französische Geschichte als Thema wählte; sie bestätigt unsere frühere Bemerkung über seine Großzügigkeit und Vielseitigkeit.

„*Richelieu*“.

Wien und Leipzig 1926

Diese Arbeit erschien als 16. Band in der Sammlung „Menschen, Völker, Zeiten, eine Kulturgeschichte in Einzeldarstellungen“.

Zwar ist sie nur mit dem Titel „Richelieu“ versehen und die Vermutung liegt nahe, auch hier sei alles Geschehen in der einen Gestalt des Hauptakteurs eingefangen. Dem ist aber nicht ganz so. Es gibt verschiedene Kapitel, die die allgemeine Lage Frankreichs und die staatsrechtlichen Grundlagen der neuen Epoche zum Thema haben.

Besonders das 1. Kapitel über „Das Königtum und die Stände“ untersucht genau die verfassungsrechtliche Situation Frankreichs im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert. (Übergang vom Mittelalter zur Moderne). Die Verwaltungsinstitutionen in ihren verschiedenartigen Funktionen werden genau geschildert. Eine Darstellung der Regierung und des Charakters Heinrichs IV. gibt die nötige Voraussetzung für das Verständnis der folgenden Ereignisse, nämlich der Regentschaft seiner Frau, Maria von Medici, unter dem Einfluß des unangenehmen italienischen Emporkömmlings Concini. Das große Werk Richelieus, das damals allerdings nur von sehr wenigen anerkannt wurde, tritt auf diesem wenig ruhmreichen Hintergrund um so deutlicher in Erscheinung: die Schaffung der ersten Ansatzpunkt zur Vormachtsstellung Frankreichs, die Zähmung des kriegesischen Adels, der sich gegen die kommende absolute Monarchie mit allen Mitteln wehrte, die kriegesischen Erfolge der französischen Armee im Dreißigjährigen Krieg, an denen Richelieu in wesentlichem Maße durch die Beschaffung der nötigen Gelder beteiligt war, die Bemühung, Frankreich nicht nur zur Kontinental-, sondern auch zur See- und Handelsmacht zu machen.

Die Kälte des Verstandes, der unbedingte Herrscherwille, der leidenschaftliche Ergeiz und das große angeborene politische Talent, das sind die Eigenschaften, denen Federn Richelieus Erfolge zuschreibt.

Er betont auch die weltgeschichtliche Bedeutung des Kardinals, der in einer Zeit des Umbruchs und der neuen Staatsformen die Monarchie in Frankreich rettete und die Grundlagen zu ihrer höchsten Blüte im *Roi soleil* schuf, während gleichzeitig in England ein anderes großes politisches Genie, Oliver Cromwell, die Monarchie zerstörte und an ihre Stelle die Republik setzte.

Die Sprache des Buches ist klar, einfach, fesselnd; vielleicht etwas sachlicher und nüchterner als im „Mazarin“. Das Ganze macht mehr den Eindruck einer bewußt geschichtlichen Darstellung, im Gegensatz zu der mehr romanhaft-erzählerischen Haltung des früheren Werkes.

III. KAPITEL

DAS DICHTERISCHE WERK

Das eigentlich dichterische Werk Federns umfaßt die zwei Novellen „Irrwege“ und „Verbrechen“, die zusammen im Jahre 1899 in Berlin erschienen, die drei Romane „Rosa Maria“ (1. Aufl. 1901, 2. Aufl. 1925 in Berlin), „Jahre der Jugend“ (Berlin 1904), „Die Flamme des Lebens“ (1. Aufl. 1906, 2. Aufl. 1907 in Berlin, Reclam-Ausgabe 1928 in Leipzig), die zwei Bände der „Hundert Novellen“ (München 1912/13, neue Aufl. Berlin 1926/28) und das Kriegsbuch „Hauptmann Latour“ (Hannover 1929, ins Englische übertragen von Donald Douglas unter dem Titel „Baron Fritz“, Neuyork 1930).

„Rosa Maria“

Roman. (1901)

„Rosa Maria“ ist die Geschichte der unseligen Liebe eines kraftvollen, hoch gesinnten Mannes (Felix Wielemann) zu einer schwachen, willenlosen Frau (Rosa Maria), die durch ihre Schwäche auch seine Kraft vollständig zerstört. Wir verfolgen alle Phasen dieser Liebe vom ersten Begegnen zur Erfüllung und weiter zum trivialen Ende: Rosa Maria bleibt bei ihrem unbedeutenden und ungeliebten Mann, während Wielemann in Haß und Verzweiflung versinkt. „Wie gering und jämmerlich ging zu Ende, was so kühn und verheißend begonnen hatte.“

Die Geschichte wird von Wielemann in einer Art Brief-Tagebuch zuhnden seines Freundes aufgezeichnet. Bei dessen Tode werden die Schriften von einem Advokaten Rosa Marias Freundin zugestellt, wobei wir aus dem Begleitschreiben die weiteren Schicksale Wielemanns erfahren: Er hatte sich später mit einer schönen, geistreichen Dame der Gesellschaft verheiratet; nach drei Jahren jedoch wurde diese so glücklich erscheinende Ehe plötzlich aufgelöst, zum größten Erstaunen der Gesellschaft, die nie erfahren konnte, aus welchen Gründen dies geschah.

Der Geschmacklosigkeit des Themas entspricht die ganze Darstellung: In endlosen Schilderungen werden alle Nichtigkeiten aus dem Leben der beiden Hauptpersonen breitgeschlagen. Alles ist da: Der geheimnisvolle, vom Schicksal vorbestimmte Beginn dieser hohen Liebe, die verlogenen Bedenken der Frau, ihre unwahrscheinliche Vorgeschichte (sie wurde von ihren frömmelerischen Eltern zweimal in der schamlosesten Art an gewissenlose Männer verkauft), das noch nie einem Sterblichen zu teil gewordene Maß von Glück und Seligkeit in der Erfüllung ihrer Liebe,

das unwürdige Hin und Her der Frau zwischen Gatten und Geliebtem, die Seelenkämpfe des Mannes, der sich doch nie von ihr lösen kann, und endlich der Triumph des überheblichen Ehemannes, zu dem Rosa Maria schließlich zurückkehrt. Dazu kommt, daß die Person Wielemanns in einer Weise idealisiert wird, die auf die Dauer unerträglich wirkt: Er ist unabhängig, reich, männlich schön, intelligent, von edelster Gesinnung, überlegen in jeder Situation; nicht die kleinste Schwäche ist an ihm zu finden. Auch Rosa Maria besitzt alle Vorzüge einer bestimmten Art von Romanheldinnen: Schönheit, Anmut und jene Schwachheit, die den Mann bezaubert und seine Ritterlichkeit herausfordert. Beide Figuren bleiben durchaus im Allgemeinen, ohne die geringsten individuellen Züge. Ebenso sind alle Nebenfiguren schablonenhaft und einseitig gezeichnet.

Dem Geschehen fehlt jede echte innere Dramatik, und so bleibt auch die Darstellung spannungslos und langatmig.

„Rosa Maria“ ist ein Erstlingswerk des 32jährigen Dichters, das weder inhaltlich noch formal die später erreichte Reife und Könnerschaft voraus-
ahnen läßt.

„Jahre der Jugend“.

Roman. (1904)

Die Jugendjahre zweier Menschen mit all ihren Verwirrungen, Kämpfen und Lösungen sind hier zum Thema gestellt.

Johanna, ein frisches, unkompliziertes Naturkind, tritt durch ihre Heirat mit einem berühmten, alternden Professor in die vornehmen Gesellschaftskreise der Großstadt. Trotz gutem Willen gelingt es ihr nicht, sich den völlig neuen Lebensstil zu eigen zu machen. Auch die Versuche, ihre mangelnde Bildung zu verbessern, scheitern, da ihr Mann weder Zeit noch Geschick hat, ihr zu helfen. Das Einzige, was dabei erreicht wird, ist die gründliche Zerstörung ihres naiven Glaubens an Gott.

So fällt es Dr. Marquart, einem unklaren Schwärmer und Weltverbesserer, leicht, Johanna in seinen Bann zu ziehen. Für sie bedeutet er eine neue, große und edle Welt, in der alles Kleinliche und Unschöne verschwinden muß. Sie opfert ihm unbedenklich ihren guten Namen, verläßt ihren Mann und wird seine Geliebte. Aber statt der erwarteten Freiheit und Größe findet sie neue Bindungen: Marquart kann seine kranke Frau nicht verlassen. Materielle Not und die seelischen Kämpfe machen Johanna langsam zu einem selbständigen, gereiften Menschen.

Da begegnet sie Lucian Obrist, dem Neffen ihres Mannes, der ihr von früher bekannt ist und der als Student ein genußsüchtiges, verspieltes Leben führt. Lucian findet bei Johanna, was sie bei Marquart gefunden hat: Hohe Ideen und neue Ziele. Er wird in den Kreis Marquarts eingeführt, der im Laufe der Zeit zum Zentrum der sozialistischen Bewegung

geworden ist. Seine lange geheim gehaltene Liebe zu Johanna findet nach ihrer Lösung von Marquart endlich Erfüllung, und gemeinsam führen die beiden das Leben in völliger Freiheit und intensiver geistiger Arbeit, das ihren Idealen vollkommen entspricht.

Doch auch diese Jahre gehen vorbei. Elinor, Johannas einzige und junge Freundin, wird für Lucian beim ersten Anblick zu seinem Schicksal. Er liebt sie, kann aber doch von Johanna nicht weggehen, da er ihr alles verdankt. Johanna bringt das schwerste Opfer ihres Lebens und gibt Lucian frei, damit er vollbringe, was ihr nur als Idee zukommt: „Leben! heroisch leben!“

Wir sehen, die Geschichte als Ganzes bleibt in der billigen, romanhaften Thematik des Erstlingswerkes stehen. Aber einzelnes drängt darüber hinaus in die Sphären des Echten vor. Die wahrhaften Kämpfe junger Menschen, die zu einem sinnvollen Leben gelangen wollen, finden besonders in der Gestalt Lucians ihre Darstellung. Viele Züge sind auch bei ihm idealisiert, oder besser heroisiert, aber manchmal bricht doch das echte Erleben aus der Schablone hervor.

Merkwürdigerweise ist es eine Nebenfigur, die uns als Persönlichkeit am eindrucklichsten erscheint, nämlich Lucians Vater. Ein eleganter und geistreicher Herr, der mit unermüdlicher Tatkraft jeden Fehlschlag seiner Karriere durch neue Aufgaben überwindet und dessen vornehmes Taktgefühl jungen Leuten gegenüber, auch wenn es sein eigener Sohn ist, besonders sympathisch ist.

Auch Marquarts Wesen ist sehr überzeugend gestaltet: Seine großen Versprechen, die er nie halten kann, seine hohen Ideale, die immer an der Realität des Lebens scheitern, seine Unfähigkeit, Neues zu schaffen, die Macht seines Wortes, die er dazu mißbraucht, immer neue Frauen zu seinen willenslosen Geschöpfen zu machen. Der ganze Kreis um Marquart, zumeist aus schwärmerischen alten Damen und unerfahrenen jungen Mädchen bestehend, wird in seiner Unklarheit, Geschwätzigkeit und Unfruchtbarkeit sehr gut charakterisiert.

Als das große Positivum des Buches möchten wir das Offenlassen aller Probleme bezeichnen. Es werden nirgends Ratschläge erteilt oder Theorien aufgestellt, wie man die Schwierigkeiten überwinden könne. Lucian gibt am Schluß, nach vielen Irrfahrten, ehrlich zu, daß auch seine neuen Pläne nicht endgültig richtig seien und daß es vor allem darauf ankomme, allen Erlebnissen offen zu stehen und sich nicht festzulegen.

In der künstlerischen Form treffen wir noch auf dieselben Schwächen wie beim ersten Roman: Die Hauptlinien sind zu wenig straff geführt, die einzelnen Episoden zu ausgedehnt. Immerhin wird durch die Einteilung in vier Bücher eine geschickte und folgerichtige Gliederung erreicht: Der Geschichte Johannas im Hause ihres Mannes folgt im 2. Buch ihre geistige Entwicklung unter Marquarts Einfluß. Das 3. Buch vereinigt Johanna und Lucian auf der Höhe ihres Daseins, während das 4. Buch

den Weg Lucians über Johanna hinaus in die neue Zukunft mit Elinor beschreibt.

So dürfen wir die „Jahre der Jugend“ immerhin als einen wenn auch noch so kleinen Ansatz zur künstlerischen Entwicklung betrachten, die über den folgenden Roman „Die Flamme des Lebens“ auf die Höhe der „Hundert Novellen“ führt.

„Die Flamme des Lebens“.

Roman. (1906)

Der Titel enthält das Grundthema des Romans, um das alle Ereignisse kreisen: Die einst kraftvolle Flamme des Lebens in einem frohen, mächtigen Geschlecht ist niedergebrannt; in der Hauptperson des Buches, Paul Friedrich Ulrici, ist ihr letztes Flackern dargestellt; in ihm verlöscht sie schließlich ganz. Die Flamme des Lebens ist gleichbedeutend mit Lebenswille und -freude, Saat und Ernte, Zeugung und Nachkommenschaft. All dies ist im Laufe vieler Generationen der Zersetzung und dem Zerfall anheimgefallen.

Die Ulricis waren einst ein kraftvolles Geschlecht von Kaufleuten in der rührigen Hansestadt Bremen, tätige Menschen, die gerne und gut lebten und geachtete Stellungen unter der Bürgerschaft einnahmen. Parallel zur fortschreitenden Verfeinerung des gesamten Kulturlebens verändert sich das Bild. Der praktische Sinn für das Geschäftliche hat sich in Paul Friedrichs Vater verwandelt in einen sorgfältig ausgebildeten Sinn für Kunst; der Kaufmann hat dem Kunstliebhaber und städtischen Aristokraten Platz gemacht, dessen Liebhabereien kostspielig und zeitraubend sind. Der Zerfall der ursprünglichen Kraft geht schon in ihm so weit, daß er, in Geldschwierigkeiten geraten, nur noch den Ausweg des Selbstmordes findet.

Die Weiterentwicklung dieses väterlichen Erbes in Paul Friedrich Ulrici darzustellen, ist der Inhalt des Romans.

Das väterliche Erbe zeigt sich vorerst in dem Knaben nur als stiller Ernst, vorzeitige Reife und eine ungewohnte Selbständigkeit des Denkens. Die innige Freundschaft des Jünglings zu dem lebenswerten jungen Engländer Douglas Lyffe als zu einem überlegenen geistigen Führer ist etwas für dieses Alter durchaus Natürliches. Aber ein Motiv deutet schon hier auf das Zukünftige und stellt die Figur Paul Friedrichs in den großen Rahmen des Gesamtthemas hinein: Er erhält zu seinem 18. Geburtstag von Douglas einen Siegelring, den dieser von seinem Vater, einem Kolonialoffizier in Indien, erhalten hat und dessen Spruch lautet: „Nama sebesiu“, ein parsisches Wort mit der Bedeutung: „Ehret das Feuer“. Die Warnung, das Feuer seiner Lebensflamme zu schützen, wird

ihm so schon in der ahnungslosen Jugendzeit eingeprägt und behält seine Bedeutung bis zu seinem Lebensende.

Aber wie Ulrici die Flamme seines Lebens weitertragen will zu einer neuen Generation, nämlich durch die Heirat mit seiner Cousine und Jugendgefährtin Elsa Huisgen, da stößt er schmerzlich an undurchdringliche Mauern. Diese Mauern sind seine und Elsas Vergangenheit, die Erbteile der beiden jungen Menschen, die ihnen ohne eignes Verschulden für immer mit auf den Lebensweg gegeben sind: Bei Ulrici sind es geistige Abnormitäten seiner Vorfahren (der Selbstmord des Vaters deutet darauf, die Geisteskrankheit seiner Großmutter), bei dem Mädchen gesundheitliche Störungen (ihr Vetter Alfred lebt seit Jahren im Süden und erliegt in früher Jugend seinem Lungenleiden; Elsa selbst ist von zartester Gesundheit).

Hier liegt bereits der Konflikt vorgezeichnet, der Ulricis ganzes Leben bestimmt und schließlich zerstört: Warum ist man zum Hüter der Flamme des Lebens eingesetzt, wenn das Leben selbst so von allen Seiten eingengt ist? Gleichzeitig ist damit ein immer wieder bedeutendes Thema des menschlichen Lebens angetönt: Der Widerstreit zwischen Individuum und Gemeinschaft. Ulrici könnte durch die Heirat seiner Cousine die Erfüllung seines persönlichen Glückes erreichen; aber die Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft, der Gesellschaft fordert den Verzicht auf dieses individuelle Glück, weil es der Gesellschaft das Wichtigste nicht sichern kann: Eine gesunde Nachkommenschaft, die den Weg zur Vervollkommenung des Menschengeschlechtes einen Schritt weiter gehen soll. Darum sagt Ulricis Onkel, Professor Hesse, die schicksalsschweren Worte: „Jeder Mensch muß zu einem Ganzen gehören, in dem er lebt, und jeder Mensch, der nur an sich denkt, stirbt ab. Denn die Einzelorgane sind blind, wenn sie erregt sind, und verlangen ihre Befriedigung auf Kosten des Ganzen. Und gerade in der Liebe, in der jeder am meisten an sich denkt, handelt es sich nicht um ihn selbst, sondern um das Geschlecht. Kein einzelner stirbt an der Liebe, aber das Geschlecht kann an der Liebe sterben — ganze Völker können an ihr sterben.“

Ulricis Entscheidung, seine individuellen Wünsche dem Wohl des Ganzen unterzuordnen, ist ein Schritt in der Richtung zu der alten, lebensfähigen Daseinsform seiner Ahnen. Ebenso ist sein Entschluß, nicht Gelehrter, sondern Landwirt zu werden, zu deuten als eine Annäherung an das einfache, fruchtbringende Leben.

Doch der erwartete Lohn des Opfers bleibt aus. Seine leidenschaftliche Liebe zu Frau von Szélvin entfernt ihn noch mehr von dem Ziel, durch eine wohlgestaltete Familie ein nützliches Glied der Gesellschaft zu werden, indem sich die schöne Gutsfrau als skrupellose Genießerin entpuppt, die schamlos mit allen ihr begegnenden Männern ihr Liebespiel treibt.

Die einsamen Jahre in Afrika lassen Ulrici als gereiften, aber bitteren und unfrohen Menschen zurückkehren. Er hat sich zwar noch einmal überwunden und ist bereit, sein Leben weiterhin in den Dienst einer Aufgabe zu stellen, aber es geschieht ohne Freudigkeit und vor allem ohne Liebe.

So ist seine Arbeit auf dem abgelegenen alten Gutshof in Österreich, den er zu einem Musterbetrieb machen will, zwar zielbewußt und energisch, aber auch ungeduldig. Seine rücksichtslos eingeführten Neuerungen machen ihm sogar diejenigen zu Feinden, die den Nutzen davon haben. Einmal entschlossen, sein Lebensziel in der Vervollkommenung dieses Betriebes zu sehen, will er alles auf einmal schaffen; er besitzt nicht die liebevolle Geduld, das Alte langsam und verständig in Neues zu verwandeln. Auch später, nach den langsam eintretenden Besserungen, den äußeren Erfolgen seiner ruhelosen Arbeit, bleibt sein Wesen hart, bitter und unduldsam. Das kommt daher, daß er in langem Nachdenken und Forschen erkannt hat, daß sein Leben im Grunde arm und fruchtlos ist und daß dies nicht seine eigene Schuld ist, sondern das unabänderliche Erbe seines Geschlechtes.

„Inmitten all dieser greifbaren Erfolge kamen Augenblicke, in denen die betäubende Anspannung der Arbeit nachließ, und der Schleier der rasch vorüberziehenden Dinge sich lüftete, und sein eigenes Leben vor ihm aufstand — das geheime und wahre Leben, das tief unter den Bildern der wechselnden Tage dahinflöß. Er kannte und floh dieses Auftauchen der alten Gespenster, diese Übersicht, die er fürchtete — in der er die tiefsten Wünsche unerfüllt, die wesentlichsten Ziele verfehlt, sein Leben eine Kette armseliger Bruchstücke sah. Dennoch schienen diese Augenblicke die einzigen zu sein, in denen ein Mensch sich seines Lebens wirklich bewußt ward . . . denn da rollten die Dinge vor ihm fort, und er sah sie, wie sie waren. Sofort aber erhob sich ein verzweifelter: Warum? und Wozu?

Er hatte doch Menschen gekannt und begegnet, deren Leben ein Lichtfunkeln war oder schien — worin lag ihr Geheimnis? Er war der letzte, der sich über seine eigenen Mängel belog — aber dann mußte er sogleich den Linien nachgehen, zurück ins Geschlecht und die Vergangenheit — und das nie wieder zu Ändernde stand betäubend vor ihm.“

Daß Ulrici sich noch jetzt für sein Schicksal verantwortlich fühlt und es nicht willkürlichen persönlichen Wünschen preisgibt, ist der männlichste und gewinnendste Zug seines Wesens.

Und es gibt persönliche Wünsche, deren Erfüllung ein höchstes Glück versprechen: Gabriele von Alst, die ernste, liebeliche Besitzerin des benachbarten Schlosses, wird für Ulrici zum Inbegriff des sinnerfüllten, klaren und verantwortungsbewußten Lebens. Der Gedanke an sie ist es, nicht die kurze, heiße Liebeszeit mit der einfachen Magd Barbara, der ihm neue Freude und Stärke bringt.

In diese Zeit der neu keimenden Hoffnungen fällt die bedeutsame Rede Ulrics, die er anlässlich der Beerdigungsfeierlichkeiten seines einzigen Veters in seiner Vaterstadt Bremen vor den schockierten, alten, ausgehörten Gliedern der Familie Ulrici hält und die ziemlich genau die Mitte des Buches bildet. Sie ist denn auch ein wirklicher Mittelpunkt, ein Brennpunkt, in dem alle vergangenen Spuren der Geschehnisse zusammenlaufen und von dem aus alle zukünftigen weitergehen. Dies ist die Rede:

„Wir waren einmal so viele, und wir sind heute so wenige. Alle lebenden Ulrici sind um diesen Tisch versammelt. Wir sind nicht in dem Hause — in den Häusern, die uns einst gehörten.

Wir waren einmal mächtig wie die Fugger. Wir haben Kriege geführt und Städte regiert. Wir haben keinen großen Mann hervorgebracht, aber viele tüchtige Leute, viele! Die Flamme des Lebens brannte in unsern Vorfahren. Sie waren leidenschaftliche, freudige Menschen; sie liebten Schmuck und Reichtum und Schönheit. Sie waren gewaltige Väter und Mütter und freuten sich ihrer Nachkommenschaften. Die Flamme ist allmählich niedergebrannt. Wir sitzen um diesen Tisch vor ihrem Bilde wie Gespenster.

Der, den wir heute begruben, starb einsam und — unvermählt. Wenn ich um mich sehe, so sind alle an diesem Tisch, die den Namen Ulrici tragen, unvermählt, einsam und kinderlos!

Wir sind in allem anders geworden. Wir haben die Traditionen unseres Hauses, eine nach der andern, vergessen. Es ist kein Kaufmann unter uns. Vetter Jost ist meines Wissens der Erste unseres Hauses, der des Königs Rock trägt. Vetter Balder will, wie er mir sagt, Künstler werden. Ich selbst bin Landwirt. Keiner von uns bekleidet ein Amt in der Stadt, wir sind nichts in der Stadt und nehmen kein Interesse an ihr. Von unserem Reichtum ist ein armseliger Rest geblieben, von unserer Macht nichts. Man sagt, daß Menschen, die ihre Natur völlig verändern, sich ihrem Ende nähern.

Ich wüßte nicht, was wir besonders Schlimmes getan hätten, auch hat uns niemand von außen angegriffen und durch zugefügtes Unrecht geschwächt. Es ist das Leben selbst, das wieder verschlingt und begräbt, was es schuf.

Ich beschwöre das nicht herauf, im Gegenteil, ich wünsche, es möge nicht so sein, aber es ist gut zu wissen, wo man steht. Und ich will Euch vor allem sagen, daß es nicht so viel zu bedeuten hat. Tod und Untergang sind die schlimmsten Dinge nicht. O nein, sie sind die gewöhnlichsten — sie sind so gewöhnlich wie die Geburt und Leben, sie sind eins. Ich sehe es jedes Jahr an meiner Erde, ich sehe die Samen und ihr Sterben und ihre Umwandlung. Unser Leben ist wie ein Acker, der unser ist für eine Fruchtzeit. Wir haben wenig Macht über die Erde, keine über das Wetter, aber die Saat ist unser!

Wir wollen diesen Gespenstern des Verfalls, die uns umlauern, die in uns einzudringen, in uns Wohnung zu nehmen suchen, nicht nachgeben. Wenn wir die Letzten sind, müssen wir nicht die Schlechtesten sein. Wenn wir sinken müssen, wollen wir nicht kläglich sinken. Ich danke meinem Vater und werde es ihm immer danken, daß er das nicht getan hat. Es ist so unwichtig, ob wir leben und wie lange wir leben — wichtig ist nur, wie wir leben. Wichtig für alle kommenden Leben. In unserem Wappen steht ein Spruch, der uns Auferstehung verheißt. Wie er gemeint sein mag . . . gleichviel. Wir wollen an ihm festhalten. Wie öde unsere Wege sein mögen, wir wollen an einen zweiten Sinn und an eine Frucht unseres Weges glauben. Ich wenigstens will es. Und wenn ich wieder von hier fortgehe, so sollt Ihr glauben, daß ich meinen Teil zu tun suche. Das wollte ich sagen.“

Durch seine Liebe zu Gabriele fühlt Ulrici die Kraft, der Vergangenheit zu trotzen, ihre düsteren Gespenster zu bannen und neues liches Leben zu schaffen. Um so erschütternder ist das Schicksal dieser Liebe: Ulrici hält um Gabrielens Hand an. Aber auch hier wird die neu erwachte und lebendige Flamme schonungslos zerstört: Gabriele wie auch ihre zwei Brüder haben ihrem verstorbenen Vater das Versprechen gegeben, niemals zu heiraten, damit das dunkle Erbe ihres Geschlechtes, der Wahnsinn, kein weiteres Unheil anrichte. So ist Ulrici der letzte Weg zum freien Leben, zu Saat und Ernte versperrt und es bleibt ihm nur übrig, die düsteren Linien der beiden Geschlechter durch die Generationen zu verfolgen und zu vergleichen.

Aber freiwillig löscht er die Flamme seines Lebens auch jetzt nicht. „Es ist nicht Feigheit und nicht Stärke und nicht Liebesmut; es ist die unauslöschliche Lust des Lebens an sich selber . . . weil es ihm graut vor dem Zerfließen in die Finsternis da draußen oder vor den neuen Masken, die dann kommen . . . Darum sucht der Mensch im Schnee halb erfrierend seine kümmerliche Nahrung und arbeitet geduldig, wie das Tier im Joch. Er so gut wie die andern Leute.“

Aus dieser unerklärlichen selbsttätigen Lebenslust entspringt der letzte große Entschluß Ulricis, dem nach einigem Zögern auch Gabriele zustimmt: Er will Gabriele heiraten, aber Kinder müssen ihrer Verbindung verwehrt bleiben. Sollte trotzdem ein neues Leben sich bilden, so wollten beide gemeinsam den freiwilligen Tod wählen. Sie wollen das Opfer der Kinderlosigkeit bringen, damit keiner ihres Geschlechtes mehr ihr eigenes bitteres Schicksal erleben muß.

Doch selbst dieses Opfer wird sinnlos, da Ulrici von jener Magd Barbara die Nachricht erhält, daß sie ihm einen Sohn geboren hat.

Auch die kurzen Jahre des gemeinsamen Lebens mit Gabriele brechen jäh ab: Gabriele erwartet ein Kind, aber nicht in Freude, sondern in schwermütiger Angst. Ulrici, in der vollen Kraft seiner Mannesjahre, begrüßt freudig diese letzte Erfüllung seiner Liebe. Das einstige Ver-

sprechen, das neue mit seinem eignen Leben zusammen zu vernichten, erscheint ihm jetzt sinnwidrig. Dadurch fühlt sich Gabriele verlassen, verraten und benützt eine Abwesenheit Ulricis, um ihrem Leben ein Ende zu setzen. Ulrici bleibt zurück, in bittere Gedanken verloren. „Alles wird zum Verräter an uns, unsere Liebe, unsere Hoffnung, unsere Kraft . . .“

Ebenfalls freiwillig aus dem Leben zu gehen, ist ihm auch jetzt noch nicht möglich; sein Wesen verlangt schwerere Bewährung:

„Man erfuhr später, daß er wieder nach Südafrika gegangen war und sich am Krieg beteiligt hatte, und, wie es hieß, nicht wie alle andern Deutschen auf Seite der Buren, sondern auf der der Engländer. In dem Brief an Hesse hatte er gebeten, man möge ihm nicht schreiben und nicht nach ihm forschen, er habe jeden Zusammenhang mit der Vergangenheit vernichtet und selbst seinen Namen verändert.“

Man hat nichts mehr von ihm gehört. Ein Mann, der ihm ähnlich sah, soll bei einer der großen Belagerungen umgekommen sein.“

„Die Flamme des Lebens“ ist das erste künstlerisch bedeutende Werk Federns. Die harmonisch abgestimmte Rhythmik der Komposition, die straffe Führung der Handlung, die klare und knappe Formulierung, die sprachliche Gewandtheit sind ebenso große Vorzüge wie seine gedankliche Fülle. Die verschiedendsten, aber immer allgemein menschlichen Themen werden aufgegriffen: Die Folgen der Dekadenz, der Widerstreit zwischen Individuum und Gemeinschaft, das Generationenproblem (in der Form der Auseinandersetzungen zwischen Prof. Hesse und Ulrici, sowie im Kampf Ulricis gegen die rückständige Autorität des Grafen Kegg), die Frage, ob der Mensch sein Schicksal frei wählt und selbst bestimmt oder ob es von vorneherein bestimmt sei durch Herkunft und Erbe; dies alles sind Fragen, die das kleine persönliche Leben Ulricis weit übersteigen und in allgemeine Bereiche der menschlichen Existenz vordringen.

Gedanklich und formal ebenso bemerkenswert ist die kunstvolle Durchführung und Variierung des Leitmotivs: Die Flamme des Lebens tritt uns zuerst froh, beschwingt, tätig und fruchtbringend in dem alten Geschlecht der Ulricis entgegen. Dann steigt sie zu steilster Höhe empor in der Liebe der Eltern Paul Friedrichs, um dann um so jäh und mit einem Schlage zu erlöschen. Ihren dämonischen Aspekt beweist die Flamme des Lebens in der Gestalt der schönen Frau von Szélvín; gleichmäßig leuchtend und wärmend zeigt sie sich in der Liebe der Magd Barbara. Völlig niedergebrannt ist die Flamme in den wenigen übrig gebliebenen Gliedern der einst weitläufigen Familie, der alten Tante Elna und ihren zwei unverheirateten Töchtern, von denen es heißt: „— und all die verwelkten Gesichter im Kerzenlicht um die Tafel sahen aus wie die dürrn Blätter, die der Wind über den Friedhof geweht hatte.“

In der Form der Sonne erscheint bei Gabriele die Flamme, nach der sie sich sehnt, die ihr aber für immer verwehrt ist. Die Flamme des Lebens in Ulrici aber ist das letzte, heftige Auflodern vor dem endgültigen

Verlöschen; sie schwankt lange hin und her, wird noch einmal groß, heiß und verzehrend in der Liebe zu Gabriele und erstirbt mit ihrem Tode.

Das Thema des Romans „Die Flamme des Lebens“, das Vererbungsproblem, findet sich im neuzeitlichen Schrifttum häufig und wird in vielen Formen abgewandelt. Von Storm über Ibsen und Hauptmann läßt es sich bis zu Th. Mann verfolgen, um nur einige wenige bedeutende Vertreter zu nennen.

In Storms Novellen wird es nur selten direkt mit Worten erwähnt, bildet aber immer den Hintergrund, der das bewegte Geschehen bestimmt und begründet. Am deutlichsten wird es dargestellt in der Novelle „Carsten Kurator“. Carsten Carstens, ein besonnener, allgemein geachteter Bürger, heiratet gegen alle Vernunftgründe die schöne leichtlebige Tochter eines Kriegsspekulanten. Sein Glück dauert nur kurze Zeit, Juliane stirbt bei der Geburt des ersten Kindes. Dieser Knabe Heinrich, in dem das liebenswürdige wie das verderbte Wesen der Mutter weiter lebt, gerät als junger Mann durch seinen Leichtsinn bald in ernste Schwierigkeiten. Anna, das Mündel Carstens, mit ihrer ruhigen Sicherheit und einem starken Glauben an das Gute in jedem Menschen, vermag ihn wenigstens zeitweise wieder auf den geraden Weg der Pflicht und Arbeit zu führen. Aber auch ihre Liebe zerbricht an seinem Leichtsinn, seinem Hang zu Spiel und Vergnügen, dem bald ihr eigenes Vermögen, wie auch das des Vaters Carsten zum Opfer fallen. Das tragische Verschwinden Heinrichs bei einem Hochwasser bildet den folgerichtigen Abschluß seines unsteten, gefährvollen Lebens, das auch seinen alten Vater, seine tapfere Frau Anna und den kleinen Sohn Heinrich in den verderblichen Strudel gerissen hatte. Carsten Kurator, im Gedenken an die verwirrend glück- und leidvolle Zeit seiner Ehe und dem daraus hervorgegangenen Knaben, spricht zu seiner alten Schwester Brigitte die bedeutungsvollen Worte: „Meinst du, daß die Stunde gleich sei, in der unter des allweisen Gottes Zulassung ein Menschenleben aus dem Nichts hervorgeht? — Ich sage dir, ein jeder Mensch bringt sein Leben fertig mit sich auf die Welt; und alle, in die Jahrhunderte hinauf, die nur einen Tropfen zu seinem Blut gaben, haben ihren Teil daran.“

Diese Auffassung deckt sich ganz mit der Federns. Während aber bei Storm dieses Gesetz der Vererbung als unveränderliche Tatsache hingenommen wird, will Federns Held in bewußtem Kampf sein Erbteil meistern und nach eigenem Willen formen. Wo Carsten Kurator das Schicksal als eine von außen kommende Macht anerkennt und hilflos sein grausames Wirken verfolgt, versucht Ulrici aktiv seinen Lauf zu verändern.

Bei Ibsen ist nach Sörgel das Vererbungsproblem „ein Nebenzug, eine zweite Verzahnung, der mehr sinnbildliche Bedeutung zukam“. Weit gefaßt kann man sagen, daß auch bei Ibsen alle Figuren durch das Erbe ihrer Vorfahren bestimmt sind, was jeweils mehr oder weniger deutlich zur Darstellung kommt. Am deutlichsten wohl in den „Gespenstern“, wo

der Sohn Alving die Sünden des ausschweifenden Lebens seines Vaters mit seiner seelischen und körperlichen Gesundheit, mit seinem Leben büßt. Die Verfehlungen seines Vaters gehen als Gespenster in seinem Leben um, tauchen immer wieder dort auf, wo er ein Stück Glück zu finden hofft, bis sie sein Dasein völlig verdunkelt haben. Allerdings haben diese Gespenster auch weitere Bedeutung; sie verkörpern die allgemeine gesellschaftliche Lüge, die tote überkommene Moral, etwa in der Figur des Pastors Manders; aber das Hauptgewicht liegt doch auf dem Schicksal des jungen Oswald.

Eine Parallele zu diesem Schicksal findet sich in der „Nora“, in der Gestalt von Dr. Rank, dessen tödliches Leiden ebenfalls eine direkte Folge des väterlichen Lebenswandels ist, und der das Problem in folgende Worte faßt: „Und über jeder Familie hängt in irgendeiner Art solch eine unerbittliche Vergeltung.“ Obwohl Dr. Rank als Nebenfigur nur wenig hervortritt, verkörpert er das Vererbungsproblem in seiner ganzen Schwere.

Ähnlich wie in Ibsens Werk verhält es sich bei G. Hauptmann: Mehr oder weniger ausgeprägt findet sich das Vererbungsproblem in vielen Neben- und Hauptfiguren, während es in „Vor Sonnenaufgang“ zum eigentlichen Hauptthema wird. Als Kämpfer für soziale Gerechtigkeit, Mäßigkeit und körperliche und seelische Gesundheit tritt Dr. Loth in die durch Alkohol durch und durch verdorbene Welt der neureichen Bauern. Seine Aussage: „Ich bin absolut fest entschlossen, die Erbschaft, die ich gemacht habe, ganz ungeschmälert auf meine Nachkommen zu bringen“, realisiert er entgegen seinem menschlichen Gefühl der Liebe zu Helene, indem er sie mit vollem Bewußtsein verläßt, um sein eigenes sauberes Erbteil nicht durch dasjenige ihrer alkoholverseuchten Familie verderben zu lassen. Mag uns vom menschlichen Standpunkt aus sein Verhalten mit Mißbehagen erfüllen, es ist die konsequente Durchführung seiner Idee des Vererbungsproblems.

Zum Dekadenzproblem sublimiert erscheint die Vererbungsfrage bei Th. Mann. Sein Roman „Buddenbrooks“ trägt bedeutenderweise den Untertitel „Verfall einer Familie“. Wir verfolgen den Prozeß der Verfeinerung und Dekadenz durch vier Generationen, vom kraftvollen, energischen Geschäftsmann Johann Buddenbrook zu seinem Sohn, dem Konsul, der mit seinem Hang zu religiöser Schwärmerei den ersten ungewöhnlichen Ton in das nüchterne Geschäftsleben trägt, weiter zu seinen Kindern Thomas, dem Senator, den die Probleme des Lebens zu einem innerlich gequälten, müden Mann machen und Christian, dem exzentrischen Außenseiter, bis wir im zarten, künstlerisch begabten Hanno das lebensunfähige Schlußglied der einst so ruhmvollen Familie erkennen.

Eine gewisse Ähnlichkeit im äußeren Verlauf des Geschehens mit der Familiengeschichte Ulricis läßt sich nicht verkennen. Bei Th. Mann wird aber nicht über das Vererbungsproblem geredet wie bei Federn, es wird in sehr viel eindrücklicherer Art gestaltet durch die nuancierte Darstellung

der handelnden Figuren. Immerhin ist es Federn gelungen, eines der brennenden Probleme seiner Zeit in einem Roman darzustellen, der durch seine gedankliche wie stilistische Durchführung sich wohl zeigen lassen kann.

„Hundert Novellen“.

Diese Novellensammlung ist ohne Zweifel das dichterisch reife und vollendetste Werk Federns. Es erschien in den Jahren 1912 und 1913 in München, aber seine ersten Anfänge liegen viel weiter zurück. Wir erwähnten bereits, daß Federn schon in den Wienerjahren zwischen 1893 und 1906 einzelne Stücke dazu schrieb, die er dann in der Berlinerzeit vor dem Ersten Weltkrieg wieder vornahm und bearbeitete, wobei er vor allem auf die technische Vervollkommnung großen Wert legte.

Von den angekündigten hundert Novellen sind in den vorliegenden zwei Bänden dreiunddreißig enthalten. Eine große Anzahl angefangener Arbeiten liegt als Manuskript noch in Edgware. Wir erhielten die Erlaubnis, sie dort einzusehen, konnten aber aus den sehr unvollständigen, oft nur stichwortartig aufgezeichneten Notizen uns kein Bild darüber machen, wie die Sammlung hätte weitergehen sollen. Wir beschränken uns daher im Folgenden ganz auf die erschienenen zwei Bände der Sammlung.

Wenn wir den Titel „Hundert Novellen“ lesen, erinnern wir uns sofort der wohl berühmtesten Sammlung von hundert Novellen: Das Dekameron von Boccaccio. Aber schon ein flüchtiger Überblick über die zwei Werke läßt uns ihre Verschiedenartigkeit erkennen.

Boccaccio selber berichtet in einer Einleitung, wie er zu seinem Dekameron kam: Er schrieb all die verschiedenen Liebes- und Lebensgeschichten auf für Damen, die durch irgendeine unglückliche Leidenschaft oder sonstigen Liebesschmerz in ihrem ganzen Wesen gefesselt sind, um sie abzulenken, zu trösten und aufzuheitern. Die einzelnen Geschichten ihrerseits sind eingespannt in einen großen einheitlichen Rahmen: Sieben Damen und drei Herren fliehen vor den Schrecken der Pestzeit aus Florenz auf ein Landgut, um dort eben durch diese gegenseitigen Erzählungen so unbeschwert wie möglich über die schlimme Zeit hinweg zu kommen. Jeden Tag erzählt jeder Anwesende eine Geschichte und zehn Tage lang bleiben die zehn Menschen in heiterem Vergnügen und Frohsinn zusammen. Das Ganze mutet an wie ein geistreiches Gesellschaftsspiel, das, von den Damen und Herren anmutig, geschickt und in fröhlicher Behaglichkeit gespielt, nur das eine Ziel hat, zu unterhalten.

Von Gesellschaftsspiel, harmlos heiterer Unterhaltung und behaglichem Erzählerton spüren wir bei Federns Novellenwerk kaum etwas. Da gibt es keine gemütlich plaudernden Menschen, die uns ihre Neuigkeiten berichten, um die Zeit möglichst angenehm zu verbringen.

Hier steht jede Novelle ganz für sich allein da. Der Plauderton ist einer knappen, präzisen und gewählten Sprache gewichen, die rein unterhaltende Thematik einer ernsten Schau. Kein Erzähler leitet in gemächlichen Worten das folgende Geschehen ein, kommentiert es aus eigener Erfahrung und beschließt es in besinnlichem Rückblick. Hier steht das Geschehen allein da, es spricht allein durch sein Gewicht, seine Bedeutsamkeit und Folgerichtigkeit. Jedem Leser bleibt es überlassen, sich seine eigenen Gedanken über Gründe, Notwendigkeit und Folgen zu machen.

Dieser Wandel von unbeschwerter Erzählerfreude zum einfachen, dramatisch gespannten Bericht eines Geschehens, scheint uns begründet im Wandel der Zeit: Unsere moderne Zeit in ihrer Hast und dem ungestümen Vorwärtsdrängen verlangt knappe Formulierung, verlangt Tatsachenbericht. Breite Schilderungen, lange Reflexionen über ein Thema und moralische Ermahnungen entsprechen ihr wenig. Sie will auch keine fertigen Urteile, sie will sich über alles selbst ein Urteil bilden.

Und dieser modernen Zeit entsprechen die sachlichen, auf das Ziel hindrängenden, kommentarlosen Novellen Federns. Daß solche sachliche Novellen nicht kunstlos und zufällig sind, das zeigen uns gerade die Federnschen Novellen.

Wenn wir vorhin sagten, kein Erzähler verbinde die einzeln dastehenden Geschichten, dann müssen wir das jetzt einschränken. Denn in der Tat sind diese Novellen eben doch verbunden, nicht durch eine äußerliche Technik, sondern durch ihre inhaltliche Bedeutung.

Der erste Band beginnt mit einer kurzen Widmung:

Meiner Frau Helene zugeeignet.
Eine Kette reich ich dir mit hundert
Perlen bunten Glases. Spiegelnd siehst du
Sie, ein hundertfaches Schicksal, aufgelesen.
Aber warst du's nicht, die in der Stille,
Da die Kette ward, mit schlanken Fingern,
Lebensfäden zog? Wem dank ich sie?
Masken ziehen nun und ihre Opfer,
Spiel und Flammen, Blut und Tod und Leben,
Künstlich in der kleinsten Glasgebilde
Spiegel eingerundet, dir vorüber!

Federn vergleicht hier seine Novellensammlung mit einer Kette aus hundert bunten Glasperlen. Jede einzelne Glasperle spiegelt das in sie einfallende Licht in einer andern Farbe, einer andern Schattierung. Was aber ist das einfallende Licht, das auf solche Weise immer neu und überraschend aufleuchtet? Das Leben, das Dasein. Seine unendliche Fülle, seine tausendfachen Erscheinungsformen, all seine Wunder und Düstereien treten in diesen Novellen vor uns hin. Seine Kräfte und Ströme, Masken, Opfer, Spiel, Flammen, Blut, Tod und Leben — all das ist hier

eingefangen und erfreut uns durch seinen Glanz oder überwältigt uns durch seine Mächtigkeit.

„Ein hundertfaches Schicksal“: Das ist es, was Federn uns vor Augen führt. Jede Novelle greift ein Menschenschicksal heraus; und immer sind es ungewöhnliche, seltsame Schicksale, die sich da erfüllen.

Der erste Band, der 25 Novellen enthält, betitelt sich „Masken und Opfer“. Es sind die verschiedensten Masken, die hier ihre Opfer suchen und finden: Da ist die Gleichgültigkeit und Bestechlichkeit der Menschen, die das Glück einer jungen Ehe grausam zerstört (Der Fall Lamanz); der Aberglaube, der einen vordem tatfrohen, sicheren Menschen in den Tod treibt (Zusammenhänge); der Wahnsinn eines schönen jungen Weibes, der den unerfahrenen, stillen Jüngling zu abenteuerlichen Taten verlockt (Schloß Grand-Carré); die Rivalität zweier Brüder in Beruf, Geld und Liebe, die mit dem Tod des einen auch das Leben des andern vernichtet (Im Strom); der heimliche Stolz, der ein hartes Schicksal schweigend erträgt (Das Modell); die unwürdigen Verstrickungen von Menschen, die hemmungslos ihren Leidenschaften leben und bedenkenlos fremdes Leben dafür opfern (Gäste am See); die ausgefallenen Erscheinungsformen des religiösen Irrsinns (Die Tochter des Antichrist); die rastlose Gier der Jugend, die sich jeden Dienst bezahlen läßt (Mal Désir); die jähren Wandlungen der Liebe eines Mannes zwischen zwei Frauen (Liebesleiden); die überraschende Geschichte einer ehrgeizigen, unnatürlichen Frau (Casa Cattolico); die Dekadenzerscheinungen in der adeligen Jugend (Jessie); Die Rache einer in ihrer Liebe verschmähten Frau (Quiproquo); die folgenschweren Mißverständnisse zwischen Freunden (Die beiden Edelleute); das durch ein ungerechtes Urteil zerstörte Leben eines jungen Mannes (Der Flibustier); der enge Starrsinn und die lächerliche Selbstgerechtigkeit eines frommen Menschen (Die Sünderin); der verheimlichte Ehebruch (Das Diamantkreuz); Unglück und Glück eines Dieners (Jean Bouche, der Lakai); der Rächer aus übergroßer Liebe (Das Gericht von Gartach); die Blutschande unter Geschwistern (Die Unterredung); Fragwürdigkeit und Würde des Adels (Bürger Tassendieu); das gefährliche Spiel mit dem Feuer der Liebesleidenschaft (Der Lämmergeier); die selbstlose Freundestreue, die mit dem eigenen Leben dasjenige des Freundes rettet (Donquichoterie); die Vorurteile einer in Formen erstarrten Gesellschaft (Das Konzert); der falsche betrogene Ehemann (Der glückliche Gatte); die äußerlich, aber nicht innerlich verlorene Tugend junger Menschen (Tugendwacht).

Ein weites Feld menschlicher Schuld und Verstrickung tut sich auf. Von einem einzelnen Menschen wird in jeder Novelle erzählt. Und zwar sind es Menschen, die durch einen bereits festgelegten, eigenartigen Charakter das ihnen widerfahrende Schicksal in größter Konsequenz meistern oder ihm unterliegen. Menschen, die unter den Umständen, in

die sie hineingestellt sind, nur den einen, aus ihrem Wesen bestimmten, notwendigen Ausweg finden. Nirgends gibt es eine Entwicklung des menschlichen Charakters, ein Reifen oder Wachsen des Individuums. Es sind immer zwei starre, festgelegte Blöcke, die sich gegenüberstehen: Das einzelne menschliche Wesen und die Situation. Aus diesem Gegenüber gibt es immer nur den einen Weg, den der Leser mit einiger Phantasie selber vorausahnen kann.

Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen:

In „Bürger Tassendieu“ sehen wir die Marquise von Bretonvilliers als eine Verkörperung des französischen Adels: vornehm und tadellos in ihrer Haltung, aber auch eingebildet, eigensüchtig und völlig unbelehrbar. Sie ist hineingestellt in die Situation der Französischen Revolution. Ihr Schicksal vollzieht sich genau ihrem Wesen entsprechend. Unbelehrbar, wie sie ist, weigert sie sich hartnäckig, die Veränderungen der Zeit zu sehen und zieht mit ihrer Dienerschaft aufs Land, wo sie nur Menschen empfängt, die ebenso wie sie in der Erinnerung an die alte glänzende Zeit des Hofes leben. Aber würdig und vornehm geht sie in den Tod, in tadelloser Haltung, ohne die geringste Klage, da sie in einer so wüsten Gegenwart ohnehin nicht mehr leben könnte. Ihre letzten Worte gelten ihrem Neffen, der versucht hat, sich den revolutionären Tendenzen anzupassen, ohne aber seinen inneren Hochmut oder gar seinen äußeren Reichtum preiszugeben und deswegen vom Gericht doch schuldig gesprochen und zum Tod verurteilt worden war:

„Sie haben es so gewollt, mein Neffe“, sagte sie zu ihm, „aber Sie werden nun wenigstens einsehen, daß ich recht hatte“. Dann sprach sie kein Wort mehr.“

Der Marquise gegenüber steht als ebenso festumrissene Gestalt der Advokat Tassendieu, in seiner Schwerfälligkeit und seinem unerbittlichen Kampf für die anbrechende neue Zeit das ausgeprägte Gegenstück zur Marquise.

Sein Kampf gegen das Gottesgnadentum des Adels ist sauber, ehrlich, entspringt dem Bedürfnis, dem elenden Volk zu seinem Recht zu verhelfen. Sein Urteil über Menschen vom Schlage der Marquise steht fest: „Ich kenne sie ja. Sie haben keinen Begriff vom Recht und diktieren das Recht. Sie kennen die Menschen und ihr blutiges Elend nicht, sie ahnen nicht, was nützlich und schädlich ist, und sie haben die höchsten Stellen im Staat und in der Verwaltung. Sie verstehen nichts gründlich, und sie entscheiden über die Schicksale und die Arbeiten von Künstlern und Gelehrten. Sie verwenden das Geld auf die eitelsten Dinge, und sie haben allen Reichtum. Was können sie, als sich gut kleiden und bewegen? Sie sind das Ballett der Menschheit, und anstatt sie zu beklatschen und zu verachten, läßt man sie gebieten. Sie sind überflüssig;

man kann nicht einmal mit ihnen diskutieren: man kann ihnen nur den Kopf abhauen.“

So ist sein Weg in der Französischen Revolution ebenfalls von vorneherein bestimmt. Als Geschworener in den Prozessen gegen die Aristokratie zögert er nicht einen Augenblick, die Marquise zu verurteilen. Aber auch seinen Freund, den Neffen der Marquise, gibt er ohne Bedenken preis: „Ich liebe dich“, sagte er, „und werde dich immer lieben. Aber die Republik geht vor. Du kannst die Republik und die Gleichheit nicht verstehen. Ich opfere dich ihr, lebe wohl!“

In „Quiproquo“ sind es drei Menschen, die sich in der Situation des sogenannten Dreiecksdramas gegenüberstehen: Die Prinzessin, Tochter des regierenden Herrn, der Musiker Lauthe und die Hofdame Amelie von Thedehoff.

Vom Musiker heißt es: „Robert Sigismund Lauthe war wirklich ein hübscher Mann. Er war schlank und gerade; der graue Frack, die weißen Strümpfe, die nicht kleinen, aber wohlgeformten Schuhe, alles kleidete ihn; auch seine Hände waren groß und lebendig; sie griffen nicht ohne Nervosität nach dem Jabot und den Spitzenmanschetten, und um seine Lippen spielte ein erregtes Lächeln.“ Er liebt Amelie von Thedehoff aufrichtig. Doch die Hofetikette ist streng und erlaubt keine offenen Gefühlsäußerungen und -bekenntnisse. Zudem ist Lauthe sehr vom Hof abhängig, wo er der Prinzessin Musikstunden erteilt; denn in einer Provinz, die in jeder Beziehung das Beispiel des regierenden Hofes aufnimmt, ist für einen Künstler kein Auskommen, wenn er am höchsten Ort in Ungnade fällt.

Die Prinzessin ihrerseits, verwöhnt, herrschsüchtig und gewohnt, ihren Willen durchzusetzen, liebt den Pianisten, bemerkt dessen Liebe zu ihrer Hofdame sehr wohl, macht dies aber nicht ihm, sondern Amelie zum Vorwurf. Die strenge Hofetikette, die den Liebenden so hinderlich ist, weiß sie dafür um so besser auszunützen, um Amelie zu quälen.

Amelie, durch ihre untergeordnete Stellung ohnehin im Nachteil, ist dazu von Natur aus schüchtern, hilflos, und auch ihre Liebe ist zwar innig, aber wenig stark. Sie erlebt die schönen Stunden mit Lauthe in ständiger Furcht vor der Prinzessin, gegen die sie sich nicht zu wehren wagt.

Aus dieser Situation und den Charakteren der Hauptpersonen läßt sich der Verlauf der Handlung erraten: Die Prinzessin erfüllt ihre Rache, indem sie Lauthe entläßt und auf seine Vorstellungen hin unter den schärfsten Drohungen des Landes verweist. Ameliens Vater wird gezwungen, für seine Tochter Urlaub vom Hofdienst einzureichen, da sie „Dummheiten gemacht habe“. Von Amelie erfahren wir nichts mehr; wir können uns vorstellen, daß sie, machtlos gegen obrigkeitliche Befehle und ohne genügend innere Kraft, ihr Schicksal selbst zu bestimmen, im

Hause ihres Vaters in einsamer Verbannung lebt. Und Lauthe? „Robert Sigismund Lauthe begreift nicht, was vorgegangen ist. Was können Männer begreifen?“ Seine Liebe zu Amelie ist so klar bestimmt, daß er mit keinem Gedanken die Gefühle der Prinzessin erraten hat. Und gegen die Befehle des Hofes ist er so machtlos wie Amelie. Sein späteres Schicksal ist angedeutet in den letzten zwei Sätzen der Novelle:

„Er wurde später ein erfolgreicher Musiklehrer in einer der Hansestädte. Im Herzen war er Jakobiner.“

Als letztes Beispiel erwähnen wir die erste Novelle des ersten Bandes, „Der Fall Lamanz“.

Hier handelt es sich um die Vertreter zweier Stände, die innerhalb der Grenzen der gesellschaftlichen Konvention ihren Kampf ausfechten.

Der Architekt Lamanz, der Vertreter des unteren Standes, ist ein überaus korrekter, gerader und ehrlicher Mann. Ihm entgegen stehen vier Vertreter des oberen Standes, die Freiherren von Hastenrieth; dekadente, elegante, aber verantwortungslose Menschen. Der Kampf entspinnt sich um die Ehre der Frau des Architekten, der die vier Freiherren abwechselnd ihre Besuche machen. Lamanz benimmt sich durchaus korrekt; er ist nicht streitsüchtig; erst als die Freiherren aufdringlich werden, greift er entschieden ein, indem er einem der Brüder ins Gesicht schlägt. Dieser, unfähig, als Mann eine Niederlage einzustecken oder auf saubere Art für seine Taten einzustehen, verdreht die Geschichte so, als hätte er den andern geschlagen und dieser versäumt, dem Ehrenkodex des österreichischen Offiziers entsprechend, Anzeige zu erstatten und Vergeltung zu fordern. Lamanz zweifelt nicht daran, daß ihm sein Recht werde. Wie er aber vom Ehrengericht seines Ranges verlustig erklärt wird, begreift er allmählich, „welche Macht die Unwahrheit hatte“ und daß die Freiherren eben zu jenen gehören, „die etwas durchsetzen können, wenn ihnen daran gelegen ist“. In den vielen folgenden Prozessen wissen sich die Freiherren immer wieder raffiniert aus der Sache zu ziehen, indem sie nie vor Gericht erscheinen und heimlicherweise die Presse gegen Lamanz einsetzen, die den „Fall Lamanz“ durch ein Reihe schmutziger Anekdoten zum Gespött der Stadt macht. Unbeirrt geht Lamanz seinen Weg weiter, kämpft korrekt, aber hoffnungslos gegen dieses Gewebe von Unwahrheit und Bestechlichkeit, und seine Frau ist es, die den rettenden, wenn auch vielleicht nicht ganz korrekten Ausweg findet. Sie bringt den einflußreichsten Advokaten der Gegend dazu, den Prozeß zu übernehmen, worauf dann endlich die Freiherren ihre verdiente Strafe erhalten. Lamanz ist damit der Weg zur vollständigen Rehabilitation geöffnet, „aber er war ein frühergrauter Mann“.

Diese Beispiele haben gezeigt, welches das wesentliche Gestaltungsprinzip der Federnschen Novellen ist: Es geht nicht um Charakter-

entwicklungen, auch nicht um die Beschreibung von Seelenzuständen und Stimmungen, obwohl viele der Themen dazu Anlaß böten, nicht um die Deutung von komplizierten psychologischen Vorgängen, sondern es geht immer wieder um den Weg, den ein in seinem Wesen eindeutig festgelegter Mensch aus einer ganz bestimmten Situation heraus findet und den er dann folgerichtig zu Ende schreitet.

Dabei werden die mannigfaltigsten Bereiche des Daseins betreten. Die einzelnen Menschenschicksale, so eigenartig und einmalig sie sein mögen, weisen immer über das Persönliche hinaus; sie beleuchten durch ihre Besonderheit intensiv eine Seite eines Problems, dessen allgemeine Tragweite zu bedenken dem Leser überlassen bleibt.

Das Schicksal des Architekten Lamanz z. B. weist uns eindringlich auf das Problem Unwahrheit und Bestechlichkeit hin, ohne daß darüber in einer allgemeinen Erörterung ein Wort verloren würde. Die Rache der Prinzessin an ihrer Rivalin in der Liebe deckt wesentliche Seiten des weiblichen Charakters auf, ohne daß auch nur eine einzige psychologische Bemerkung angebracht würde. Die beiden Gestalten der Marquise und des Bürgers Tassendieu illustrieren deutlicher und nachhaltiger die Kluft zweier Welten, deren positive und negative Seiten, als es eine theoretische Diskussion innerhalb der Novelle tun könnte.

Die Geschehnisse in der Novelle „Gäste am See“ werfen das Problem der menschlichen Beziehungen überhaupt auf. Die unwürdige, ja geradezu unnatürliche Bindung Egons an die nur auf Vergnügen und Sinnenlust niederster Art bedachte Frau; die Unverfrorenheit und Rücksichtslosigkeit des neuen Liebhabers Albert; die demütigende Stellung des Hausherrn, der von seiner Frau so offensichtlich hintergangen und von der Dienerschaft verspottet wird und nur selten, etwa beim Schachspiel, etwas von seiner Qual und Rache lust erraten läßt, die aber immer wieder von der hündischen Liebe zu seiner Frau überdeckt wird — dies alles sind grausame, erschreckende Auswüchse, die unter der glatten Oberfläche des gesellschaftlichen Lebens versteckt sind.

Das bedeutsame Thema des Aberglaubens wird durch eine besonders eindruckliche und spannungsreiche Handlung beleuchtet („Zusammenhänge“): die Lösung aber bleibt offen. (Wir werden auf diese Novelle bei der Betrachtung der formalen Elemente zurückkommen.)

Häufig sind es die erstarrten Formen und Konventionen der gut bürgerlichen oder adeligen Gesellschaft, die den Hauptpersonen zum Prüfstein werden. So in der Novelle „Das Konzert“, wo ein verarmter, aber um so stolzer Graf die Heirat seiner Tochter mit einem erfolgreichen Musiker verbietet und sie als eine unerhörte Beleidigung seines Standes bezeichnet. Die Tochter aber, stark in ihrer Liebe und von vernünftiger, tatkräftiger Wesensart, unternimmt es, die engen Vorurteile ihrer Familie zu besiegen, indem sie selber in einem öffentlichen Konzert ihres Mannes als Solistin auftritt. Sie erntet damit zwar den Beifall der ganzen Stadtbevölkerung,

aber nicht denjenigen ihrer Angehörigen, und diese ziehen, um solcher Schmach in Zukunft nicht mehr ausgesetzt zu sein, in eine andere Provinz.

Dramatischer und verhängnisvoller ist der Zusammenprall des freien Individuums mit dem starren Ehrbegriff alter österreichischer Militäradition in der Novelle „Donquichoterie“. Der talentierte Maler Hans Scheffer verzehrt sich in der Leidenschaft zu einer verheirateten Frau, die ihn wie ein Spielzeug braucht und wieder beiseite schiebt, ohne daß er sich aus ihrem Bann zu lösen vermöchte. Christoph beobachtet ihn mit der besorgten Liebe des Freundes, hält ihn von Unbesonnenheiten ab und wird deshalb von Hans spöttisch Don Quichote genannt. Der alte General seinerseits beobachtet den Verkehr seiner Tochter mit dem Maler gereizt und mit mißtrauischer Schärfe. Unablässig ist Christoph bemüht, aufkommende Mißhelligkeiten abzuschwächen und taktvoll zu vermitteln, was aber die Katastrophe nur verzögert, nicht verhindert. In der letzten Phase der rasch vorwärtsdrängenden Ereignisse, dem Spielabend im Hause der jungen Frau, geht sein Freundschaftsdienst so weit, daß er sein eigenes Leben aufs Spiel setzt, um dasjenige des Freundes zu retten, indem er nämlich der Absicht des Generals, den Maler zu fordern, zuvorkommt, Hans heimlich aus dem Hause schafft und absichtlich, vor der ganzen Gesellschaft, dem General einen Grund zum Duell liefert. In diesem Duell fällt er, da er, ohne selber zu zielen, den Schuß des Gegners erwartet hat.

„Der glückliche Gatte“ dagegen zeigt die Engstirnigkeit und Selbstgefälligkeit eines einzelnen in Verbindung mit dem gedankenlosen Geschwätz einer kleinen Provinzstadt von der komisch-lächerlichen Seite. Der glückliche Gatte ist ein sehr selbstbewußter Gelehrter, Prof. Seiffart, der seine bescheidene Frau in unangenehm schulmeisterlicher Weise behandelt und nicht merkt, daß sie ihn mit seinem Assistenten, einem weitgereisten, von vielen Geheimnissen umwitterten Schweizer, betrügt, während das Stadtgeflüster die Frau seines Kollegen dieser Schuld anklagt. So kommt es zu der komischen Situation, daß er, der Betrogene (er hat inzwischen von seiner Frau den wahren Sachverhalt erfahren), vom Fakultätsausschuß beauftragt wird, seinem Kollegen die Entlassung schonend beizubringen, die das unsittliche Betragen seiner Frau notwendig gemacht habe, während er innerlich zittert vor Angst, es könnte jemand der Wahrheit auf die Spur kommen.

Die Reihe dieser Beispiele ließe sich beliebig vergrößern. Das Wesentliche bleibt sich gleich: Ein einzelner Mensch wird das Opfer einer Maske, die den allgemeinen Bereichen des Daseins entnommen ist, so daß jede Novelle in ihrer Handlung zwar auf das rein Persönliche und Eigenartige beschränkt bleibt, in ihrer Thematik aber darüber hinaus auf die großen Zusammenhänge des Lebens weist.

Dem weiten Horizont in der Wahl der Themen entspricht die Weiträumigkeit in bezug auf Milieu, Ort und Zeit. Federn siedelt seine Geschichten in den verschiedensten Ländern und Zeiten an, in Deutschland, Österreich, Frankreich, England, Italien, sogar in Amerika; zu den Zeiten der absolutistisch regierenden Höfe, der Französischen Revolution, der Moderne vor dem Ersten Weltkrieg.

Das bedeutet nichts anderes, als daß die Schicksale, die uns hier vor Augen geführt werden, zu jeder beliebigen Zeit und an jedem Orte möglich sind, daß sie nicht durch das Lokalkolorit oder gar durch historische Tendenzen bedeutend sind, sondern durch ihren allgemein menschlichen Aspekt.

Darum finden wir bei Federn auch nirgends aktuelle Zeitfragen oder sonstige persönliche Anschauungen in das Kunstwerk aufgenommen, trotzdem zu gewissen Zeiten gerade die Novelle als Deckmantel benutzt wurde, einem größeren Publikum gewisse Zeittendenzen nahe zu bringen. Federn, der selber am öffentlichen Leben regen Anteil genommen hat, weiß genau zu unterscheiden zwischen Tagesschriftstellerei und dem reinen Kunstwerk. Die Zeit der Französischen Revolution dient genau so gut wie das moderne Wien oder die spanische Kolonie in Amerika als Folie für das dargestellte Menschenleben, das allein im Mittelpunkt steht. So ist es auch zu verstehen, wenn Ort und Zeit in verschiedenen Novellen gar nicht erwähnt sind oder mühsam aus geringfügigen Andeutungen erraten werden müssen.

Wenn wir dagegen die Wahl der Milieus betrachten, finden wir einen Ausspruch aus Federns Tagebuch hier in schönster Weise realisiert: „Vornehm‘ ist ein Wort, das mir gefällt“, heißt es dort, und entsprechend finden wir in den Novellen fast ausschließlich Personen aus der niederen oder hohen Aristokratie, der „besseren Gesellschaft“ einer Großstadt, den Gelehrtenkreisen der Universitätsstädte oder den alten Offiziersdynastien. Sogar Jean Bouche, der Lakai, hat sich am Schluß seines abenteuerreichen Lebens hinaufgearbeitet zum „Gründer einer angesehenen Familie von königlichen Beamten, Ratsherren und Geistlichen.“

Der zweite Teil der Sammlung, der vermutlich die Novellen 25 bis 50 hätte umfassen sollen, aber nur bis zur 33. Novelle gediehen ist, trägt den Titel: „Abenteuer und Magie“.

Es sind denn auch sehr seltsame Ereignisse und Tatsachen, die uns hier berichtet werden: von der wahrhaft magischen Gabe des Rates Dorenienus, künftige Geschehnisse vorauszusehen, das Gute und Böse in den ihn umgebenden Menschen zu spüren, und so einen bestimmten Einfluß auf die Entscheidungen anderer Menschen auszuüben („Der Seher“); die rasende, verwirrte Geschichte einer Leidenschaft, niedrig und in scheußlichen Plänen sich erschöpfend, alle Stufen des Glücks, der Verstoßung, der Rache, der Enttäuschung und der Einsamkeit durchlaufend,

bis das Feuer ganz ausgebrannt ist und nichts als graue, kalte Asche übrig bleibt („Pantalon und sein Feind“);

die düstere Geschichte des Herrn Kohlstrey, in dessen Haus es spuken soll; der bei seinem ersten Heiratsantrag einen Korb erhält, weil das Mädchen seiner Wahl bereits selber gewählt hat, und der aus Rache ihren Geliebten, einen mittellosen Verwalter, verleumdet. Er wird wenig später erschossen im Bachbett aufgefunden; man kann zwar dem Verwalter den Mord nicht nachweisen, aber das Gerede und die Schande genügen, die Heirat der beiden zu verunmöglichen, so daß das Mädchen „über dem Warten ein unvermähltes altes Fräulein geblieben ist“ („Herr Kohlstrey“); das schwüle, von Leidenschaft geladene sommerliche Intermezzo zwischen einem verheirateten Mann und einem jungen Mädchen, das durch die unheimliche, todbringende Erscheinung des führerlosen Heuwagens mit der genau auf Halshöhe gerichteten Sense ein jähes und dunkles Ende nimmt („Der Wagen“);

die lächerlichen Seitensprünge eines adeligen Amtsvorstehers, dessen geheimnisvoll begonnene Dienstreise so trivial vor der Schlafzimmertür eines ebenso hübschen wie raffinierten Landmädchens endet, auf gemeinsamem Liebesweg mit seinem eigenen Untergebenen, der als Schürzenjäger wohlbekannt ist („Sommernächte“);

die galanten Abenteuer eines jungen italienischen Edelmannes, dem ein trauriger Zufall ein hübsches Mädchen in die Arme führt, das er aber, teils aus kleinlichen Bedenken, teils aus naiver Unerfahrenheit, wieder fortschickt, so daß es am Schluß von ihm heißt: „Wieder ritt er durch die einsamen westfälischen Straßen, während zerflatternde Bilder der drei schönen Frauen, deren Gunst und Anblick er verloren hatte, in der Abendluft an ihm vorübergaukelten, und er nicht wußte, ob er ein klügerer oder dümmerer Mann geworden war.“ („Der vorsichtige Freier“);

die Bekehrungsgeschichte eines jungen Mädchens, das aus trüber Erfahrung keinem Geistlichen mehr Glauben schenkt, bis es dem wegen politischer Verschwörung in der Stadt als Ritter sich ausgebenden Pater Berthod begegnet, ihn zu lieben beginnt und, um weiter in der Erinnerung an ihn zu leben und zu wirken, in ein Kloster eintritt („Gilbertens Berufung“); die abenteuerliche Entführung einer österreichischen Offizierstochter durch türkische Soldaten, an deren Ende sie vom Pascha neben anderen Kostbarkeiten seinem Freund in Ägypten zum Geschenk gemacht wird. In kurzer Zeit gewinnt der vornehme Türke ihre Liebe und in verträumten Glück verbringen sie ihre Tage auf dem herrlichen Landsitz. Dann zieht der Mann weg, ohne ihr seine Pläne bekanntzugeben, aber mit dem ausdrücklichen Befehl, auf seine Rückkehr zu warten. Das Haus zerfällt, die Diener verschwinden, aber der Mann kehrt nicht zurück. So flieht sie endlich nach Europa, in armseliger Verkleidung und tausend Gefahren ausgesetzt, bis sie von einem österreichischen Offizier aufgenommen und betreut wird. Seine Heiratsanträge weist sie hartnäckig zurück, ist aber

sofort bereit, als seine Geliebte ihn zu begleiten und sein Haus zu führen. Aber sowie sie wieder von ihrem türkischen Gebieter hört, läßt sie sich durch nichts zurückhalten und folgt ihm wieder in seine Heimat. Wie dieser von ihrer Untreue hört, wendet er sich von ihr ab. Auf ihr flehendes Bitten nimmt er sie noch einmal zu sich und am anderen Morgen tötet er sie, wie er einst den Falken getötet hat, der seinem Befehl nicht gehorcht hatte. („Sabach Gülü“).

Mit dieser farbigen, ereignisreichen Novelle schließt der zweite Band.

Das Gewicht dieser Novellen liegt, dem Titel entsprechend, auf dem Abenteuerlichen, Ungewohnten, Exzentrischen. Es sind weniger Schicksale, die durch ihr Hinweisen auf allgemeine Probleme des Daseins bedeutsam sind, als solche, die durch ihre bunten Merkwürdigkeiten fesseln.

Überblicken wir nochmals das Gesamtwerk dieser Novellensammlung, dann sehen wir, daß ihre Bedeutung und auch ihr besonderer Reiz in der bunten Fülle der Schicksale liegt, die in ihrem Zusammenspiel einen Ausschnitt aus dem unerschöpflichen Reichtum des Daseins vermitteln wollen.

Wir erinnern uns an einen Ausspruch Federns in seinen Tagebüchern: „Wer die Welt vom ethischen Standpunkt aus sieht, kann nur verzweifeln, wer sie vom ästhetischen aus betrachtet, kann sie darstellen.“

Hier finden wir seine Realisation: Die „Hundert Novellen“ sind tatsächlich eine Darstellung der Welt, ihrer Erscheinungsformen im menschlichen Leben, sie enthalten sich aber jeder ethischen Beurteilung und sind gerade durch diese tendenzlose Haltung so göltig.

Während der vorangegangene Abschnitt der Thematik des Novellenwerkes gegolten hat, wendet sich der folgende den rein formalen Elementen des Federnschen Novellenstils zu.

1. Analyse: „Zusammenhänge“.

(2. Novelle des 1. Bandes)

Kompositionsgesetz

Der erste Satz führt die beiden Hauptpersonen ein und beleuchtet zugleich die Vorgeschichte des Geschehens, die Knabenfreundschaft der beiden jungen Männer. Der zweite Satz bestimmt in knappster Weise die verschiedenen Charaktere der Freunde und trägt dadurch schon den notwendigen Ausgang der Ereignisse in sich: Der eher in sich verschlossene Erich v. Schleyden, der alles, was ihn bewegt, bei sich behält, nichts vergessen kann und unfähig ist, durch eine offene Aussprache seine Zweifel und Ängste zu besiegen, wird eben diese Zweifel und Ängste

immer tiefer in sich hineingraben, bis er ihrer nicht mehr mächtig ist und an ihnen zugrunde geht.

Der Leser findet also im zweiten Satz bereits ein Vorausdeutung, die ihn in den folgenden Geschehnissen deren Lösung ahnen läßt. Solche Vorausdeutungen werden zwar leicht übersehen, dem aufmerksamen Leser dagegen geben sie die Möglichkeit, mit Hilfe seiner eigenen Phantasie die knapp erzählte Fabel vorzudeuten und auszuspinnen.

Der dritte Satz des ersten Abschnittes zeigt die gegenwärtige Situation: die erstarkte, innige Freundschaft der Männer.

Nun können die überraschenden Geschehnisse sich entwickeln:

Das befremdende, unerklärliche Verhalten Schleydens gegen seinen Freund Strachwitz wird in dreifach abgestufter Steigerung zu einem Höhepunkt der Spannung geführt. Vorerst ist die Haltung Schleydens gegen Strachwitz noch unsicher, er versucht jedesmal, sein ablehnendes Verhalten durch besondere Herzlichkeit wieder gut zu machen, und sein Brief an Strachwitz scheint der merkwürdigen Entfremdung endgültig ein Ende zu setzen und alles ins alte Verhältnis zu bringen. Auf einer zweiten Stufe, nämlich zur Zeit der Verlobung Strachwitzens mit Schleydens Schwester, zeigt sich dessen Abneigung schon deutlicher und bestimmter. Er macht Einwände gegen die Verlobung, ohne sie im geringsten begründen zu können. Aber auch dieser Anfall geht wieder vorüber; die Anwesenheit des Freundes scheint Schleyden zu beruhigen. Aber bei der Hochzeit erscheint Schleyden schon sehr verändert, unsicher in seinem Benehmen, unfroh, und diesmal kann ihn auch die Gegenwart Strachwitzens nicht von seinem geheimen Kummer befreien.

Nach Erreichung dieses ersten Höhepunktes der Spannung beleuchtet eine Zwischenepisode blitzartig die Möglichkeit einer Erklärung. Schleyden hat sich nach längerer Zeit dazu überreden lassen, die Schwester und den Freund auf ihrem Gut zu besuchen.

„Am Abend des zweiten Tages kam das Gespräch auf abergläubische Gebräuche und seltsame Ereignisse, und Botho (Strachwitz) spottete der Leute, die an solche Dinge glaubten. Erich (Schleyden) stimmte ihm heftig bei, ja er konnte sich nicht daran genug tun, auseinanderzusetzen, wie unsinnig dergleichen sei.

„Du hältst ja einen Vortrag, Erich,“ sagte die Schwester neckend.

Da sprach zu aller Überraschung Erichs Vater, der gleichfalls anwesend war, ihnen entgegen. Ihm war einmal eine Prophezeiung in Erfüllung gegangen; er erzählte die ganze etwas umständliche Geschichte. Botho lächelte höflich, die Tochter schwieg, nur Erich widersprach so heftig, daß alle die Partei des alten Herrn gegen ihn ergriffen, und Botho eine vernunftgemäße Erklärung des erzählten Falles gab, in der alles Übernatürliche ausgeschaltet war. Er zeigte, wie der Glaube an solche Ereignisse, ja die Angst vor ihnen zu ihnen führe, und wie Prophezeiungen sich erfüllen könnten durch Vorgänge in der Seele des Abergläubischen,

die erst nachher und völlig natürlich entstünden, so daß man sagen könnte, daß derjenige, der an unheilvolle Verkündigungen glaube, selbst das Unheil verschulde.

„Blödsinn!“ rief Erich heftig.“

Nun ist unsere Phantasie auf die richtige Spur geleitet. Schleydens wechselnde Stellungnahme zum Problem der übernatürlichen Zusammenhänge ist diejenige eines Menschen, der selber ähnliche Erfahrungen gemacht hat, sie vor sich selber nicht gelten lassen will, eine vernunftgemäße Erklärung jedoch auch nicht annimmt.

Wir sehen hier Federn ein Kompositionsgesetz anwenden, das in den meisten Novellen wiederkehrt:

Durch ein teilweises Enthüllen der geheimnisvollen Vorgänge wird die bisher angehäuften Spannung gelockert, unsere Phantasie zu eigener Tätigkeit bewegt; die eigentliche Lösung aber bleibt einem weiteren Höhepunkt vorbehalten.

Im vorliegenden Fall gibt es zunächst weitere Überraschungen. Mitten in der Nacht hört Strachwitz vor seinem Schlafzimmerfenster verdächtige Geräusche. Vermutend, es sei ein Einbrecher, ergreift er seine Pistole und eilt damit der durch den Garten fliehenden Gestalt nach, bis er entdeckt, daß der Fliehende niemand anders ist als sein Freund Schleyden, der ihn flehentlich bittet, nicht zu schießen. Die Erklärung Schleydens, er sei wegen Schlaflosigkeit etwas ins Freie gegangen, ist wenig glaubhaft, und sein Nachsatz: „Ich pflege mich doch sonst nicht zu fürchten, wenigstens nicht vor natürlichen Dingen!“ macht eine tiefere Bedeutung des Vorfalles zur Gewißheit. Am andern Morgen ist Schleyden ohne Abschied abgereist. In Berlin angekommen, wird er Zeuge eines lebhaften Gespräches, aus dem hervorgeht, daß ein junger österreichischer Offizier sich mit einer Prinzessin des kaiserlichen Hauses vermählt hat. Schleyden wird bei dieser Nachricht ohnmächtig und muß von seinen Kameraden fortgeführt werden.

Dieser zweite Vorfall bringt den findigen Leser nun bereits so nahe an die Lösung der Geheimnisse heran, daß dieselbe nicht mehr vorenthalten werden kann, ohne die Spannung in Langeweile übergehen zu lassen. So erfahren wir denn auf den folgenden Seiten die Ursache all dieser Verwicklungen. Schleyden und Strachwitz hatten einst gemeinsam an einer Jagd in Ungarn teilgenommen. Beim gemütlichen Frühstück im Walde erschien eine Zigeunerin, und sogleich ließen sich einige der Herren aus der Hand lesen. Schleyden hörte die Alte zu einem Ersten sagen: „Du wirst jung sterben in fremdem Land“, und zu einem Zweiten: „Merke dir diesen Tag: heute in drei Jahren wird dir große Ehre widerfahren durch ein Weib.“ Schleyden hielt als Dritter seine Hand hin. „— mit einer deutlichen Kopfbewegung nach der anderen Seite sagte sie zu ihm: ‚Dort, durch deinen Freund wirst du umkommen!‘ Sie hatte auf Botho gewiesen, der abseits von den anderen bei dem Hirten stand, sich mit dessen Hunden beschäftigte und nichts gehört haben konnte.“ Schleyden

erzählt dies alles einem berühmten Nervenarzt und berichtet auch den Fortgang: „Ein Jahr später ist der erste in Afrika ertrunken!“ Der zweite Fall ist uns bekannt: Die Heirat des Offiziers mit einer kaiserlichen Prinzessin.

Zwar können wir jetzt rückblickend das seltsame Verhalten Schleydens verstehen, besonders auch den nächtlichen Zwischenfall auf Strachwitzens Gut; damit ist aber das Problem noch nicht gelöst. Jetzt beschäftigt uns aufs lebhafteste die Frage: wird sich die dritte Prophezeiung der Zigeunerin ebenfalls erfüllen? Die Spannung wird somit nur auf ein anderes Gebiet verlagert, verstärkt sich aber eher noch.

Im Folgenden entwickeln sich die Dinge rasch und auf eine Weise, die keine sichere Deutung zuläßt. Schleydens Zustand verschlimmert sich immer mehr, er zieht sich ganz zurück. Durch den Abbruch jeglicher Beziehungen zu seinem Freund scheint er ausdrücklich jeder Gefahr ausweichen zu wollen. Dessen plötzlicher Tod jedoch bewirkt eine große Wandlung. „Tiefstes Mitleid mit dem Toten und mit seiner Schwester, und ein Gefühl der unerwartetsten Befreiung mischten sich in ihm mit dem Schmerz und der Wut über ein Leben, das er durch eine Kette von Torheit und Zufall hatte zerstören lassen, das so fröhlich begonnen hatte und durch einen Schritt in falscher Richtung zum Verdorren gebracht worden war.“

Schleyden zieht zu seiner Schwester, hilft ihr tatkräftig bei der Verwaltung des Gutes und der Erziehung der Kinder. Wir glauben, ein glückliches Ende seines tragischen Schicksals sei nun gesichert. Aber wir erinnern uns an den zweiten Satz der Novelle über den Charakter Schleydens und zweifeln wieder an dem dauernden Erfolg seiner Umkehr ins Leben.

Tatsächlich zerstört ein Zufall die neugewonnene Sicherheit. Schleyden sucht mit einem der Knaben in einem unbewohnten Zimmer Angelgeräte. Dabei nimmt der Knabe eine Pistole aus dem Schrank. Schleyden warnt ihn, damit zu spielen, da sie ja geladen sein könnte. Seine Schwester bestreitet diese Möglichkeit, da ihr Mann mit Waffen immer sehr vorsichtig gewesen sei und bestimmt nicht eine geladene Pistole in einem unverschlossenen Schrank aufbewahrt hätte. Im selben Augenblick ertönt der Schuß und die Kugel schlägt dicht neben Schleydens Kopf durch das Fenster in den Garten hinaus.

Für Schleyden steht nun fest, daß sein Freund noch nach dem Tode nach ihm gezielt habe, und in kürzester Frist vollendet sich das Werk seiner Selbstzerstörung: In unheimlichen Selbstgesprächen beschwört er nachts seinen toten Freund und wird eines Morgens tot in seinem Bett aufgefunden.

Ob ein Selbstmord vorliege oder ob die Erregung und Angst Schleydens getötet habe, das läßt Fdorn hier offen, es ist auch von keiner großen Bedeutung. Ebenso bleibt die Frage offen, ob Schleydens Tod durch un-

heilbaren Aberglauben selbstverschuldet oder die Erfüllung der Prophezeiung der alten Zigeunerin sei.

Ohne für den Augenblick auf das Inhaltliche der Novelle einzugehen, sei in bezug auf die Komposition das Wesentliche festgehalten: Genauestes Berechnen und Einsetzen der Spannungs- und Entspannungsmomente, rhythmisch wohlausgewogene Einzelteile, dazu ein straffes, umwegloses Hinstreben auf das Endziel.

Letzteres muß noch näher erläutert werden:

Der ganze Handlungsablauf ist sehr deutlich ausgerichtet auf einen ganz bestimmten Punkt, nämlich die Lösung der Frage: Wird sich die dritte Prophezeiung erfüllen? Das Vorgefallene wird von diesem Punkt aus erst bedeutsam und ins rechte Licht gerückt. Die Abfolge der Ereignisse führt in direkter Linie auf diesen einen Punkt zu. Alles, was die direkte Linie stören könnte, ist weggelassen: Nebenhandlungen, breite Schilderungen oder theoretische Erörterungen über das Thema des Aberglaubens.

Wir haben im biographischen Kapitel bereits darauf hingewiesen, daß Unbeirrbarkeit und Zielstrebigkeit das Wesen des Dichters entscheidend bestimmen. Hier ist seine Parallele im Werk aufgezeigt.

Um den Begriff der Zielstrebigkeit noch deutlicher zu machen, ist es am besten, das

Vorkommen der rein episch beschreibenden Partien

zu untersuchen.

Die einzige epische Schilderung, die wir in der Novelle finden, ist diejenige der Jagd, der Begegnung mit der alten Zigeunerin. Diese Szene hat folgenden Wortlaut: (Schleyden erzählt dem Nervenarzt)

„Vor drei Jahren sei er mit seinem Freunde Strachwitz in Ungarn zur Jagd gewesen. Als die aufgetriebenen Tiere gestreckt waren und man im Walde gefrühstückt hatte, waren die Herren plaudernd unter den uralten Riesenbäumen hervor in eine Tallichtung geschritten, in der eine große Schafherde weidete. Der Hirt im langen weißen Hemd, geflochtene Zöpfe unter dem runden kleinen Hut, sei still dagestanden, das geladene Gewehr auf dem Rücken. Näherkommend hätten sie gesehen, daß er nicht allein war: an einem Baum saß eine alte Zigeunerin, und am fernen Waldrand sahen sie den Trupp um ein im Schatten zuckendes Feuer beschäftigt. Schleyden konnte sich jedes kleinsten Umstandes genau entsinnen.

Irgend jemand hatte gerufen: „Die soll uns waarsagen!“ und hatte Beifall gefunden.

Die Zigeunerin sei gelassen rauchend dagesessen, ohne sich um die Jäger zu kümmern: ihr dunkles Gesicht unter den aschgrauen Haaren streifte sie flüchtig und sah an ihnen vorüber.

Dennoch weigerte sie sich nicht, als man ihr Geld bot.“

Wenn wir bedenken, daß es sich dabei um die zentrale Stelle des ganzen Geschehens handelt, dann ist diese Kargheit im Beschreiben der äußeren Umstände besonders bedeutsam.

Um so mehr als dieses Zentralmotiv zu breiter epischer Darstellung geradezu einladet und etwas bei Tieck oder Arnim mit allem Reiz des Ungewohnten, Geheimnisvollen, Atmosphärischen ausgestattet worden wäre.

Für Federn ist das Motiv eben nicht als Situation wichtig, sondern als Handlung. Von hier aus geht der Faden der Geschichte, hier beginnt das Schicksal Schleydens, und dieses Schicksal will Federn darstellen, die Handlungen, die zum Endpunkt hinstreben, nicht die feststehende Ausgangssituation.

In ähnlicher Weise laden die zwei Situationen, in denen sich die Prophezeiungen der Zigeunerin erfüllen, zu anschaulicher Schilderung ein, nämlich der Tod des Afrikaforschers und die Hochzeit des Offiziers.

Beides wird nur mit kurzen Worten berichtet: „Ein Jahr später ist der erste in Afrika ertrunken“ und „Nun gestern haben Sie sicherlich auch in der Zeitung gelesen, daß Oberleutnant von Hutten eine kaiserliche Prinzessin geheiratet hat.“ Er war der zweite.“ (Schleyden zum Nervenarzt). Es sind einfachste Tatsachenberichte.

Das Thema der Novelle, der Glaube an übernatürliche Zusammenhänge, gäbe ebenfalls reichlich Gelegenheit, in theoretischen Erörterungen und Diskussionen alle denkbaren Aspekte des Problems vorzubringen und abzuwägen. Federn läßt sich auf keine Diskussion ein. Er will das Urteil des Lesers in keiner Weise beeinflussen. Stilistisch wirkt sich dies als Tendenz zu größter Straffheit und Konzentration aus.

Nun gibt es allerdings zwei Gespräche, die das Thema des Aberglaubens behandeln. Sie üben bestimmte Funktionen für die Handlung aus.

Das Gespräch zwischen Schleyden, seinem Vater und Strachwitz stellt die zwei grundsätzlichen Ansichten einander gegenüber; den Glauben an übernatürliche Zusammenhänge (Schleydens Vater) und den Glauben, solche Zusammenhänge mit der Vernunft erklären zu können (Strachwitz). Von einer Stellungnahme des Autors kann dabei nicht die Rede sein, da keine der beiden Ansichten als richtig bezeichnet wird oder sonst auch nur das geringste Übergewicht erhält. Bedeutend ist das Gespräch als Anlaß, Schleydens schwankende, unsichere Haltung darzustellen und damit das weitere Geschehen vorzubereiten. Die Zurückhaltung Federns in bezug auf eigene Meinungsäußerung geht ja sogar so weit, daß der Tod Schleydens auf zwei Arten ausgelegt werden kann. Das zweite Gespräch ähnlicher Art, dasjenige zwischen Schleyden und dem Nervenarzt, führt ebenfalls keinen Entscheid über die schwebende Frage herbei. Dem Nervenarzt, der die Vernunft vertritt und alles als Zufall oder Kombination eines krankhaften Gemütes hinstellt, gelingt es nicht, Schleyden zu heilen. Andererseits scheint der Lauf der Handlungen in gewissen Teilen

aber seinen rationalistischen Ansichten recht zu geben (vgl. die Wandlung Schleydens nach dem Tod des Freundes). Im übrigen ist das Gespräch wieder nicht wegen der theoretischen Auseinandersetzung da, sondern um zu zeigen, daß Schleyden sich nicht einfach willenlos seinem „Aberlgauben“ hingibt, daß er versucht, mit dem Verstand seiner Furcht Herr zu werden.

Nachdem die Untersuchung über die Komposition und das Vorkommen rein epischer Partien zu dem Ergebnis geführt hat, daß genaueste Berechnung der Effekte (Spannungsmomente usw.) und Zielstrebigkeit zu den wesentlichen Merkmalen dieses Stils gehören, wenden wir uns den

Gestalten

zu.

Auffallend ist der Umstand, daß die Zahl der handelnden Personen auf ein Minimum beschränkt ist. Genau gesehen gibt es nur eine handelnde Person, Erich von Schleyden. Das Leben der andern läuft gleichsam am Rande mit ab und wird nur dann beleuchtet, wenn es mit demjenigen Schleydens in Berührung kommt, um gleich wieder ins Dunkel zurück zu treten.

So verhält es sich bei Schleydens Schwester Marie, seinen Eltern, dem Nervenarzt, den Kindern Strachwitzens, den Herren im Klub. Ihrer untergeordneten Rolle entspricht ihre Darstellung: Sie werden beiläufig erwähnt, manchmal mit, manchmal ohne Namen, nicht einmal ihr Äußeres wird einer Beschreibung gewürdigt, und noch viel weniger tritt durch irgendeine noch so kurze Bemerkung ihr Charakter oder ihre persönliche Eigenart in Erscheinung. Sie sollen die Aufmerksamkeit des Lesers nicht von der Hauptperson ablenken.

Botho v. Strachwitz, der Schleyden am nächsten steht, kommt zwar häufiger als agierende Person vor, aber auch nur, wenn sein Weg mit demjenigen Schleydens zusammentrifft: In der Jugend- und Militärzeit, bei der Verlobung und Heirat mit Schleydens Schwester, als Gastgeber beim einzigen Besuch Schleydens auf seinem Gut, und das letzte Mal als unerbetener Gast Schleydens, wobei er von diesem ersucht wird, jede weitere Beziehung mit ihm zu lösen. Nie erfahren wir, wie er persönlich über das merkwürdige Verhalten des Freundes denkt, was er dabei empfindet. Die anfängliche Bemerkung, Strachwitz sei jähzorniger, aber sonst gutmütiger als Schleyden, ist offensichtlich nicht seinetwegen gemacht, sondern um das gegensätzliche Wesen Schleydens noch deutlicher herauszuheben, was grammatikalisch im vergleichenden Komparativ „sonst der Gutmütigere von beiden“ zum Ausdruck kommt.

So bleibt als einzige handelnde Person Erich v. Schleyden. Wenn wir nun aber erwarten, daß uns diese eine Hauptfigur um so farbiger und plastischer vor Augen gestellt werde, dann sehen wir uns getäuscht. Oder besser: Das eindruckliche Bild Schleydens wird uns nicht durch das gewöhnlich gebrauchte Mittel der ausführlichen Beschreibung vermittelt.

Zuerst heißt es, daß er „empfindlicher und oft lange gekränkt“ sei; eben jene Charakteranlage, die uns von Anfang an den Weg des Geschehens vordeutet. Seine äußere Erscheinung wird gar nicht erwähnt, nur im Laufe der Ereignisse hören wir von den Veränderungen, die die innere Zerrissenheit und Angst auch im Äußeren des jungen Mannes bewirkt haben: „sein faltiges junges Gesicht, die langen nervösen Hände, das unstete Lächeln um den Mund, der fortwährend Scherze sprach, die zu bitter waren, um wohlzutun.“

Interessant ist die Darstellung der Zigeunerin, ihrer inneren Bedeutung nach die zentralste Figur neben Schleyden. Ihre Beschreibung ist äußerst kurz und wenig bildhaft-farbig. Bedeutsamer ist, daß die Beschreibung von Schleyden selber stammt (sein Gespräch mit dem Nervenarzt). Was bedeutet es aber, daß diese Schleydens weiteres Schicksal, ja sein ganzes Leben bestimmende Figur auf indirektem Wege dargestellt wird? Gerade weil die Zigeunerin so schicksalsbestimmend ist, eignet ihr von vorneherein ein starkes eigenes Gewicht, das das Interesse des Lesers von der Hauptfigur weg zu sich lenken könnte. Um dies zu verhindern und die Bezogenheit auch dieser Gestalt zu Schleyden zu betonen, erscheint sie uns nur durch dessen Erzählung.

Im Ganzen gesehen ist die konsequente Konzentration auf die eine handelnde Hauptperson nicht zufällig. Sie erlaubt eine viel straffere Führung der Handlung und größere Klarheit. Eine Doppel- oder gar Mehrschichtigkeit der Handlungsebenen würde dem Gesetz der Zielstrebigkeit widersprechen, darum wird sie von Federn immer gemieden.

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß in der Behandlung der Personen dieselbe Tendenz sichtbar wird, die wir in den vorangehenden Abschnitten herausgearbeitet haben: Zielstrebigkeit und Vorherrschen des Handlungsmomentes.

Die Motivwahl

belegt als weiteres Element die Einheit dieses Stils.

Die Einzelmotive sind nämlich durchwegs auf die Handlung bezogen, d. h. sie führen die Handlung von einem Punkt zum anderen, haben ihren Grund im Vorausgegangenen und sind selber Voraussetzung des Kommenden.

Das Motiv der Wahrsagung ist zwar eher ein Situationsmotiv, bildet aber die letzte Ursache, aus der die folgenden Geschehnisse entspringen.

Das Motiv der Freundschaft zwischen Schleyden und Strachwitz geht zurück bis in die früheste Kindheit und legt andererseits den Grund zu den kommenden Konflikten: Das Entfremdungsmotiv baut darauf auf und ebenso das Motiv der Verlobung des Freundes mit der Schwester, das

sich aus den langjährigen freundschaftlichen Beziehungen der beiden Häuser erklärt und das den Konflikt zwischen den Freunden noch vertieft.

Das Motiv der zweifach erfüllten Prophezeiung führt zu der Folge von Veränderungen in Schleydens Wesen, die sein Leben zerstören.

Der Tod des Freundes bewirkt einerseits die neue Gesundung, legt aber andererseits gerade durch die Ungelöstheit des Zentralproblems den Grund zu der späteren verzweifelten Angst Schleydens vor der Rache des Toten.

Das Motiv des zufällig losgehenden Schusses erinnert durch die Wahl der Waffe andeutungsweise an den früheren verhinderten Schuß während der nächtlichen Einbrecherszene und führt die Handlung dann direkt zum tragischen Ende Schleydens.

Stimmungsmotive finden sich überhaupt keine, ganz entsprechend dem früher festgestellten Mangel an episch beschreibenden Partien.

Die Sprache

(Satzbau und Wortwahl)

Als Textprobe sei der dramatische Augenblick des verfehlten Schusses gewählt.

Schleyden sucht mit den Kindern nach Angelgeräten:

„Erich und und die Kinder eilten ins obere Stockwerk und kamen mit allerlei Geräten und Waffen beladen wieder herunter. Der Knabe ergriff eine Pistole.

„Laß dies!“ sagte Erich, „sie kann ja geladen sein.“

„Das ist ganz unnötig,“ sagte die Gräfin, „daß mein Mann, der so vorsichtig war, eine geladene Waffe in einem unversperrtem Schrank aufbewahrt hätte.“

In diesem Augenblick ging der Schuß los und die Kugel schlug dicht neben Erich in das klirrende Glas der Fensterscheibe und draußen in die Baumgipfel. Die Gräfin stieß einen Schrei aus und riß das weinende Kind an sich, dann sah sie nach ihrem Bruder. Er war völlig unverletzt, aber leichenblaß und zitterte. Es sei nichts, sagte er und ging schweigend hinaus.

Die Erkenntnis stand in ihm fest: der Tote, der sein Schicksal bedeutete, hatte nach ihm gezielt und ihn gefehlt . . .“

Die Sätze sind kurz und klar. Sie bezeichnen in direkter zeitlicher Folge die einzelnen Handlungen. Die Stellung der Satzglieder ist die normale. Der einfache Satz ist durchaus vorherrschend, was den Eindruck von großer Klarheit und Übersicht erweckt. Es gibt keine komplizierten, eingeschobenen Nebensätze.

Die starke Bezogenheit der Einzelteile auf das Endziel der Handlungen, die wir beim Aufbaugesetz festgestellt haben, ließe vielleicht auch eine

starke Bezogenheit der Satzteile untereinander erwarten. Dies ist aber nicht der Fall. Die Bezogenheit der Teile drückt sich also nicht in der Satzkonstruktion aus (wie etwa bei Kleist), sondern lediglich durch die Abfolge der einzelnen Handlungen.

Eine Folge der vielen kurzen Sätze ist es, daß die Wortgattung des Verbums einen bedeutenden Platz einnimmt. Innerhalb der Verben herrschen die transitiven vor: hinaufeilen, herunterkommen, ergreifen, gehen, schlagen, reißen usw. Das bedeutet, daß die Zielstrebigkeit auch in der Wortwahl ihre Entsprechung findet.

Die Adjektive sind selten, aber sorgfältig gewählt. Es werden auch nicht oft zwei Adjektive zur Charakterisierung eines Gegenstandes gebraucht.

Die Verwendung der direkten und indirekten Rede ist genau berechnet: Die bedeutsame Warnung Schleydens und die verneinende Antwort seiner Schwester werden direkt angeführt, während die wenig überzeugende Beschwichtigung Schleydens nach dem Schuß in indirekter Rede steht.

Die sprachlichen Mittel fügen sich so den Beobachtungen über die verschiedenen Stilelemente folgerichtig an.

Darstellungstechnik

Die ganze Geschichte wird unmittelbar vorgetragen. Das heißt, es gibt keinen Erzähler oder sonstigen Vermittler, der die Erzählung als eine erfundene oder selbsterlebte zum besten gibt.

Mit dem ersten Satz schon werden wir mitten in die Tatsachen und Ereignisse hineingestellt. Alles ist in der Vergangenheit erzählt, ohne ein Hereinspielen in die Gegenwart des Lesers. Damit wird auch hier eine Mehrschichtigkeit des Aspektes vermieden, um die Geschichte als etwas Vergangenes und Abgeschlossenes dem Leser gegenüberzustellen.

Ebenso bleibt die Perspektive des von außen beobachtenden Erzählers durch das ganze Stück gewahrt; nirgends wird die Perspektive in eine der handelnden Personen verlegt.

Die knappe Formulierung, die oft nur noch eine Andeutung ist, hat den Sinn, dem Leser Gelegenheit zu geben, mit Hilfe seiner eigenen Phantasie die Dinge weiter auszubauen, sie zu vertiefen und nach eigener Überlegung zu beurteilen. Ganz besonders bleiben die Bereiche des Fühlens und der seelischen Empfindungen ganz dem Leser überlassen, indem sich der Autor auf das äußere Geschehen konzentriert. Und es zeigt sich in diesem Augenblick, wie willig unsere Phantasie ist, weiter zu dichten und die verschiedensten Möglichkeiten auszudenken.

Der Versuch, durch die vorliegenden Untersuchungen die wesentlichen Stilelemente zu bestimmen, möge durch die Analyse einer zweiten Novelle ergänzt und vertieft werden. Wir verfahren dabei nach denselben Untersuchungsprinzipien.

„Die Unterredung“.

(19. Novelle des 1. Bandes)

Komposition.

Ein erster, aus drei Sätzen bestehender Abschnitt führt uns zum Schauplatz der folgenden Begebenheiten, einem Haus mit grauen Mauern, hohen Fenstern und einem mächtigen Turm, das in einem düsteren Garten steht. Der dritte Satz gibt zugleich den Zeitpunkt an: „Die Dämmerung lag lichtlos darüber.“ Schon diese drei kurzen Sätze erwecken im Leser ein etwas unbehagliches, unheimliches Gefühl.

Der vierte Satz, der die Handlungsabfolge eröffnet und die eine der beiden Hauptfiguren einführt, steigert diesen ersten Eindruck. Ein Fremder begehrt Einlaß. Kein Name wird genannt. Die Beschreibung ist äußerst knapp: „— ein noch junger Mann in grauem Reitanzug, mit einem ernsten und bestimmten Ausdruck in den Zügen.“ Auch im Folgenden erfahren wir nicht mehr über ihn. Er erscheint weiter als „der Fremde“, dem sich durch die wiederholte Angabe, er komme von Abbé Perchères, zuerst das Gittertor des Gartens, dann das Haustor und schließlich die Flügel einer hohen weißen Türe öffnen, bis er in einem fast ganz im Schatten liegenden Gemach anlangt.

Damit ist die eine Komponente des Geschehens gegeben, ein unbekannter junger Mann, der in bestimmter Absicht das düstere Haus betritt.

Im folgenden Abschnitt kommt die andere Komponente dazu: der alte Mann, den der Fremde offenbar gesucht hat. Eine auffallende, fremdartige Figur, ebenfalls ohne Namen, die durchaus der düsteren Atmosphäre des Bisherigen entspricht.

So werden in weniger als zwei Seiten der Schauplatz sowie die beiden Träger des Geschehens vorgestellt, wobei gleichzeitig eine intensive Atmosphäre von dunklem Geheimnis geschaffen wird.

Die ganze bisherige Darstellung, mit Ausnahme der Szene am Tor, mutet an wie die Regieangabe in einem Theaterstück: Ort der Handlung, Zeit und Personen werden bekanntgegeben, und nun kann die eigentliche Handlung beginnen. Die Namen der Personen sind noch unbekannt wie für den im Theater sitzenden Zuschauer, der sie erst durch Anreden oder sonstige Bemerkungen im Laufe des Stückes erfährt.

Und tatsächlich läuft nun alles Weitere, wiederum mit Ausnahme eines kurzen Schlußabschnittes, genau wie die Szene eines Theaterstückes ab.

In knapp formuliertem Dialog versucht der Hausherr das Anliegen des Fremden und dessen Namen zu erfahren. Der Fremde nennt nur zögernd seinen Namen; wir spüren sofort, daß da etwas nicht ganz richtig ist und erwarten gespannt die Aufklärung des Geheimnisses, die aber

durch das Hantieren des Dieners weiter verzögert wird. Die Spannung vergrößert sich noch durch das befremdende Benehmen des alten Herrn im Augenblick, wo der Fremde den Namen „Fräulein von Bellecour“ ausspricht.

In der folgenden, dramatisch erregten Szene lösen sich einige Rätsel, gleichzeitig werden neue aufgetürmt. Nachdem die Identität des Fremden endgültig festgestellt ist, entbrennt ein Streit um das Recht einer Unterredung, die für den Fremden von größter Wichtigkeit ist, vom Marquis dagegen sehr gefürchtet zu sein scheint. Nachdem der Marquis dem jungen Mann endlich die Erlaubnis gegeben hat, zu sprechen — worüber wissen wir noch nicht —, folgt wieder eine eingeschobene „Regieanmerkung“, die dem Leser die nötige Atempause gibt, damit er die kommende Auseinandersetzung mit frischer Aufmerksamkeit verfolgen kann.

Nun wird vom jungen Campion rückblickend das Geschehen berichtet, das ihn dazu geführt hat, selbst unter fremden Namen in dies Haus einzudringen: die schicksalhafte Begegnung mit Diane von Bellecour, seine Werbung um sie, das Heiratsverbot des unbekannten Oheims (des Marquis), der jede Begründung verweigert und den er deshalb auf diese Weise zu einer Erklärung zwingen will. Jetzt erfahren wir auch Näheres über den jungen Mann, der aus einer der besten Familien der Normandie stammt, als Seeoffizier erst kürzlich aus Indien zurückgekehrt ist und als untadeliger Edelmann gilt.

So ist wieder ein Schleier um das Geheimnis gelüftet, aber nun erwartet der Leser mit Spannung die entscheidenden Aussagen des Marquis. Diese Aussagen sind das Ziel, dem die ganze Handlung auf direktestem Weg zusteuert, aber erst jetzt wird dieses Ziel überhaupt sichtbar.

Vorerst ist noch ein retardierendes Moment eingeschoben. Der Marquis weigert sich ein letztes Mal, eine Begründung seines Verhaltens zu geben, und einen Augenblick sieht es so aus, als ob wir ohne die Lösung des Rätsels entlassen würden.

Sogleich aber setzt eine Gegenbewegung ein, die die Spannung des Lesers von der Person des jungen Edelmannes weg ganz zu derjenigen des alten Marquis lenkt, indem nämlich Campion den Marquis an seine Jugend erinnert und Andeutungen über seine Vergangenheit macht; Andeutungen, die den findigen Leser wenigstens die Richtung des Geschehenen ahnen lassen: „Sie waren der Freund des Regenten, Sie haben die wildeste, die bandenloseste Zeit des Hofes mitgemacht. Man erzählt Dinge von Ihnen. . . Sie haben Feste gefeiert, von denen man nicht sprechen darf . . .“

Damit ist die Spannung auf den Höhepunkt gestiegen. Sie wird gelöst durch die folgende Aussprache des Marquis. Vorher aber wird dem Leser wiederum, wie vor dem Bericht des jungen Mannes, durch ein Zwischenspiel mit dem Diener eine kurze Atempause gewährt.

Jetzt endlich folgt das Kernstück der Novelle, das Ziel auf das alle Handlungen von Anfang an ausgerichtet waren, nämlich die Geschichte

von der frevelhaften, blutschänderischen Tat des Marquis: Der Marquis, in seiner Jugend ein bedenkenloser Sinnenmensch, hatte eine Schwester, Frau von Bellecour, die am Hofe des Regenten lebte und deren Mann in der Armee diente. Der Regent fand Gefallen an der schönen Frau. Der Marquis sollte das erste geheime Zusammentreffen vermitteln, zur Zeit, da der Gatte der Schwester abwesend war. Sittliche Bedenken gab es für diese Menschen keine, und alles wurde genau vorbereitet. Am festgesetzten Abend holte der Marquis seine Schwester ab. Aber vor dem Zimmer des Regenten wurden sie aufgehalten und es gelang ihnen nicht, eingelassen zu werden; vielleicht war bereits ein anderes Weib bei ihm, vielleicht lag er bewußtlos betrunken. In das Zimmer der Frau von Bellecour zurückgekehrt, ließ diese Wein und ein üppiges Mahl auftragen, ihre Verstimmung wechselte zu ausgelassener Wildheit; die Schönheit der Frau berauschte den Bruder und das Verbotene und Unerhörte reizte ihn, bis sie beide die blutschänderische Tat begingen, deren Frucht Diane von Bellecour war. Der Marquis büßt seither für diese Sünde, und dadurch, daß er Diane in ein Kloster versorgen will, soll das sündhafte Blut ausgemerzt werden, damit es nicht neuen Frevel gebäre.

Der junge Campion, entsetzt durch die Untat und erschüttert durch die bittere Trostlosigkeit des Marquis, wagt keine Einwände zu machen, folgt dem Alten willenlos in die Kapelle, wo dieser mit schweren Kugelstricken seinen entblößten Rücken geißelt, und flieht dann, von Grauen gepackt, aus dem düsteren Schloß.

Die letzte Szene, die Buße des alten Mannes vor dem Altar seiner Hauskapelle, ist als Vertiefung des Eindrucks gedacht und bildet zugleich eine Überleitung von der Erzählung der Vergangenheit zur Wirklichkeit der Gegenwart, die aber vor der Wucht des Gehörten völlig verschwindet, weshalb nur noch wenige Sätze die überstürzte Flucht des jungen Edelmannes erwähnen.

Wir erkennen den höchst kunstvollen Aufbau der Novelle, der in gradweiser Enthüllung und gleichzeitiger Häufung von Geheimnissen die Spannung rhythmisch steigert, um sie dann am Schluß in einer großartigen Szene zu lösen. Die genau berechnete Komposition des Ganzen zeigt sich auch in der Tatsache, daß die beiden Handlungsfelder (dasjenige des jungen Campion und dasjenige des Marquis), in direkter Parallele geführt sind: Dem Eingangsabschnitt von der Ankunft des Fremden entspricht der Schlußabschnitt über die Buße des Marquis; sie führen zur eigentlichen „Theaterszene“ hin und wieder von ihr weg, sind aber ihr gegenüber unwesentlich und werden mit wenigen Sätzen abgetan. Der in die Vergangenheit gerichteten Erzählung des Fremden entspricht die Erzählung des Marquis, ebenfalls in die Vergangenheit gerichtet; beide in derselben Weise eingeleitet durch eine Zwischenszene mit dem Diener.

Wesentlich ist auch hier das Hinstreben auf einen bestimmten Punkt, die Aussage des Grafen, als das Ziel, durch das erst alle vorangegangenen

Teile ihre richtige Bedeutung erhalten. Die Tatsache, daß hier zwei Handlungsebenen vorhanden sind, widerspricht dem Gesetz der Zielstrebigkeit nicht, da sie sich zeitlich ablösen und keine Überschneidungen die klare Übersicht stören.

Die Behandlung der Personen

Handelnde Personen gibt es nur zwei: Der Marquis und Campion.

Der Pförtner, der Reitknecht, der Diener und der Jesuitenpater sind lediglich Statisten. Sie werden in keiner Weise als individuelle Persönlichkeiten dargestellt; mit Ausnahme des Paters haben sie nicht einmal eigene Namen; sie sind ganz einfach Träger einer bestimmten Funktion innerhalb des Handlungsablaufes.

Diane von Bellecour und ihre Mutter, der Regent, sowie der Abbé Perchères erscheinen nur in dem Gespräch zwischen Campion und dem Marquis. Im Falle von Diane und ihrer Mutter, der Schwester des Marquis ist es wieder so, daß die schicksalsbestimmenden Gestalten, die Ursache der gegenwärtigen Ereignisse sind, nur indirekt dargestellt sind, damit sie, die durch ihr eigenes Schicksal bedeutend wären, die Aufmerksamkeit des Lesers den Hauptpersonen nicht entziehen.

Von Diane sagt Campion, daß sie „groß, blaß und dunkel, mondgleich“ sei, eine Beschreibung, die sehr im allgemeinen gehalten ist und uns kaum ein Bild von der jungen Dame vermittelt. Das ist aber auch nicht nötig, da sie nur durch ihre Beziehung zu Campion wichtig ist.

Ganz ähnlich ist es bei Frau von Bellecour, von der uns der Marquis berichtet: „Als ich eintrat, stand sie in Mantel und Maske da, das Hütchen auf den gepuderten Haaren. Wir hatten noch einige Minuten, sie fragte mich, ob ich glaubte, daß sie ihm (dem Regenten) in ihrem Kostüm gefallen würde? Ich sah sie an: da schlug sie den Mantel auseinander: sie trug nichts als einen schwarzen, golddurchwirkten Schleier darunter, und die kleinen Schuhe an den Füßen. Ich lachte nur, aber sie war schön wie eine Teufelin.“ der Ausdruck „schön wie eine Teufelin“, später wiederholt als „schön wie ein Dämon“, erschöpft die ganze Gestalt. Das ist ihre Funktion, dämonisch schön zu sein, um die ungeheure Tat des Marquis zu motivieren. Von ihren eigenen Empfindungen dabei ist gar nie die Rede. Auch sie hat kein Eigenleben, sie tritt nur hervor in ihrer Bezogenheit zum Marquis.

Der Regent, von dem wir erst spät erfahren, daß es sich um einen Herzog handelt, ist ebenfalls nur als notwendige Voraussetzung zur Tat des Marquis genannt, ohne irgendwelche persönliche Züge. Selbst seine Liebschaften und sein Hang zum Trinken sind eher Charakterisierungen der „wildesten, bandenlosesten Zeit des Hofes“ als seiner eigenen Persönlichkeit.

Betrachten wir nun die zwei Hauptpersonen.

Wir haben bereits gesehen, daß Campion lange Zeit hindurch als „der Fremde“ auftritt. Später wird er meist „der junge Mann“ und im ganzen nur fünfmal mit seinem Namen genannt. Das bedeutet, daß sogar hier, bei einer Hauptperson das Einmalige des Individuums keine große Rolle spielt. Nicht sein inneres Wesen, seine seelische Struktur sind wichtig, sondern allein das Geschehen, in das er verwickelt ist. Ganz beiläufig erfahren wir seine Herkunft und Stellung in der Gesellschaft. Die Beschreibung seines Äußeren gibt nur ein sehr notdürftiges Bild (s. vorn). Was ihn bestimmt und festlegt sind die Ereignisse. Diese allein lassen seinen Mut, sein jugendliches Feuer und sein vornehmes Empfinden erkennen.

Auf den ersten Blick scheint der Persönlichkeit des Marquis mehr Wert beigelegt zu sein. Die Stellen, die seine äußere Erscheinung, seine Haltung und sein Benehmen betreffen, sind häufiger und bedeutender als bei Campion. Schon die erste Beschreibung ist ziemlich ausführlich:

„— aus einem Lehnstuhl vor einem langen Tisch stand ein alter Mann auf. Er war riesenhaft groß, obwohl sein Rücken gebeugt war, und er sah noch riesiger aus, weil er eine Art weißer Kutte trug, die um die Mitte des Leibes von einer braunen Schnur gehalten ward. Aus dieser Kutte erhob sich ein ebenso mächtiger Kopf mit weißem Haar und weißem Bart, und ein Gesicht beugte sich vor, das den Besucher betrachtete, nicht willkommen hieß. Dicke, breite Lippen lagen über verdorbenen Zähnen, die Brauen über den Augen waren weiß und buschig, die Augen selbst groß, dunkelgrau und um sie tiefe dunkle Ringe. So glanzlos sie waren, so furchtbar war ihr Blick“ . . . und „Seine Stimme war heiser, aber tief und wohlklingend.“

Die Beschreibung beschränkt sich völlig auf die Erscheinung, in keiner Weise wird der Charakter des Marquis angedeutet. Dieser erhellt sich erst aus dem Gang der Handlung. In verschiedenen Variationen wird eine Besonderheit hervorgehoben: Der furchtbare Blick der glanzlosen Augen. Einmal heißt es: „So forschend lagen die glanzlosen Augen auf ihm (Campion), daß er ein körperliches Unbehagen empfand, als ob ein kalter und trauriger Dunstkreis, der den alten Mann umgab, peinlich auf ihn überströmte.“

Wenn wir all dies zusammenhalten, sehen wir, daß damit weniger die Persönlichkeit des Marquis dargestellt, als vielmehr eine eigentümlich intensive Atmosphäre geschaffen wird, eine Atmosphäre des Düsternen, Hoffnungslosen und Kalten.

Diesem ersten Bild des Marquis wird dasjenige seiner Jugend entgegengehalten, welches noch deutlicher nicht durch adjektivische Bestimmungen, sondern durch Handlungen, Vorgänge charakterisiert wird: „— Sie haben gehört, daß ich der Freund des Regenten war, ja, ich habe

an seinen wundervollen Festen teilgenommen, unter frechen und schamlosen Menschen war ich der frechste und schamloseste, so wie sie sagen: ein Gesetz gab es für uns nicht, über die Religion lachten wir, wir hatten ja Sinne zum Genießen und unsere strahlende Intelligenz, um die Fabeln von Gott und seinem ewigen Gericht zu durchschauen. Außerdem verschlossene Türen, und den Rausch unserer Frechheit.“

Die beiden gegensätzlichen Bilder, die uns vom Marquis eingeprägt werden, dienen nur dazu, einen Vorgang zu verdeutlichen: Die Umkehr des Marquis, die Wendung von ausgelassenster Sinnenlust zu asketischer Buße.

Die Behandlung der Personen ist also auch hier durch das bekannte Prinzip des Vorherrschens der Handlung bestimmt.

Die Beschreibung des Schauplatzes am Anfang ist die denkbar knappste. Erwähnt wird nur, was unbedingt notwendig ist, der Garten, das Haus, der Turm. Kein genauer Ort wird genannt. Erst im Laufe der Erzählung schließen wir anhand der französischen Personennamen auf Frankreich, welches später auch wirklich angegeben wird. Der Sinn dieser Unbestimmtheit ist klar: Wo etwas passiert, ist unwichtig, was passiert ist allein bedeutend. Auch die Zeit, in der etwas passiert, spielt nur eine untergeordnete Rolle. Hier lassen die Zustände am Hof des Regenten die Zeit der absolutistischen Herrschaft erraten.

Die Sprache

Als Textprobe wählen wir die Einleitung:

„Das Haus stand in einem düstern Garten. Ein Rasenviereck lag zwischen hohen geschnittenen Baumwänden; dahinter erhob sich das Gebäude aus grauem Stein mit sehr hohen Fenstern, schwer unter einem mächtigen Turm. Die Dämmerung lag lichtlos darüber.

„Ich komme vom Abbé Perchères“, sagte der Fremde, der so lange am Gittertor geschellt hatte. Der Pförtner öffnete. Der eintrat, war ein noch junger Mann in grauem Reitanzug, mit einem ernsten und bestimmten Ausdruck in den Zügen. —“

Die verbale Konstruktion ist die vorherrschende. Einfache kurze Sätze folgen sich in der üblichen direkten Stellung von Subjekt und Prädikat. Abstrakte Substantivierungen gibt es keine. Im Gegenteil wird sogar ein Substantiv in eine verbale Konstruktion aufgelöst: „Der eintrat —“ Die Adjektive sind sparsam, aber treffend gebraucht und bezeichnen meist nur äußere Merkmale. Die vorwärtsstrebende Formulierung ist Ausdruck der Zielstrebigkeit, in der wir immer mehr das Hauptcharakteristikum des Federnschen Novellenstils erkennen.

Die Motive

Sie bleiben durchaus im Bereich des Geschehens. Sie lassen sich aus handlungsmäßig bestimmten Ursachen herleiten und führen zu bedeutenden Ereignissen weiter.

Das Motiv der Annahme eines falschen Namens ist bestimmt durch die bedrängte Situation des jungen Edelmannes und führt zur Auseinandersetzung zwischen ihm und dem Marquis. Das Motiv der schicksalhaften Liebe zu Diane hat seine Ursache in dem Umstand, daß der Marquis seine Tochter als „Nichte“ bei einer bekannten Familie erziehen läßt und führt zu der entscheidenden Begegnung mit dem Oheim und Vater. Das Motiv der Blutsünde dagegen gründet in den wilden, gesetzblosen Zuständen des Hofes und führt einerseits zur großen Wende im Geschick des Marquis, andererseits zu seiner Entscheidung über Dianes Zukunft, die wiederum das Leben des jungen Campion bestimmt.

Die Darstellungstechnik

Neben bekannten Elementen weist sie hier auch neue auf.

Auch „Die Unterredung“ ist keine Rahmennovelle. Sie verzichtet auf eine persönliche Vermittlung der Fabel durch den Autor oder eine von ihm eingesetzte Figur. Daß Federn in diesen Novellen völlig unsichtbar bleibt, und nur die Geschlossenheit der Kunstform seine Persönlichkeit dahinter spüren läßt, entspricht ganz seinem Wesen, das immer dazu neigte, die persönlichen Ansprüche im Dienste einer bestimmten Aufgabe zu opfern. (Wir denken an die Arbeit über den Murri-Prozeß, seine politische Tätigkeit während und nach dem Ersten Weltkrieg, und auch daran, daß er sich weigerte, durch Spezialisierung auf eine bestimmte Kunstgattung oder einen engeren Themenkreis gewisse ökonomische Vorteile zu erringen, sondern eine Vielseitigkeit bewahrte, die sich am deutlichsten in seinem Gesamtwerk manifestiert.)

Die Handlung ist hier in zwei Ebenen aufgeteilt: die Geschichte Campions und diejenige des Marquis. Sie sind in direkter zeitlicher Folge angelegt und überschneiden sich nicht, so daß die Klarheit und Übersicht in keiner Weise darunter leidet. Zudem ist bedeutungsmäßig diejenige Campions deutlich untergeordnet und bildet eigentlich nur die Voraussetzung zu der des Marquis. Der Sinn der Doppelschichtigkeit liegt darin, daß damit die dramatische Spannung wesentlich gesteigert wird.

Wir haben in der Untersuchung über die Komposition einige Male bühnentechnische Ausdrücke gebraucht, wie z. B. Regieanmerkung, Theaterszene. Das ist durchaus berechtigt. Zu dieser bühnenmäßigen Technik gehört: Die Einführung der beiden Hauptpersonen, die zuerst wie im Theater als Unbekannte auftreten und erst im Lauf des Gesprächs mit Namen genannt werden; der große Dialog, der die eigentliche Geschichte

enthüllt und der durch die Zwischenszenen mit dem Diener aufgelockert wird; die Schlußszene der Novelle, die Buße des alten Mannes in der von seltsam starrem Gesang erfüllten Kapelle, läßt sich als effektvolles Bühnenschlußbild denken; das betonte Hinlenken der Aufmerksamkeit des Lesers zuerst auf Campion, dann auf den Marquis erinnert an die Technik des Scheinwerferlichtes, wo ebenfalls durch eine besonders scharfe Beleuchtung eine bestimmte Person in den Mittelpunkt gestellt wird. (Wir werden im Folgenden noch einige Beispiele solcher Scheinwerfertechnik anführen.)

Die Perspektive des objektiven Beobachters, die nie durchbrochen wird, entspricht genau der Situation des Zuschauers im Theater.

Die bühnenhaften Elemente der Darstellung stehen im Zusammenhang mit der allen Novellen innewohnenden Spannung und Konzentrierung auf einen Höhepunkt des Geschehens; Dingen, die besonders dem Drama eigen sind.

Zu dieser Bühnenhaftigkeit der Federnschen Novellen seinen hier noch einige besonders deutliche Beispiele angeführt.

Die 7. Novelle des 1. Bandes, betitelt „Die Tochter des Antichrist“, ist in ihrem Aufbau nichts anderes als ein Stück in drei Akten.

1. Akt. Ort der Handlung' Ein stiller friedlicher Dorfplatz, eine Kirche, gegenüber der Gasthof, bescheidene Häuser, vor einem Haus ein grüner Strohsessel, auf dem eine Katze schläft. Aus einem Fenster des Gasthofes betrachtet in Fremder den ruhigen Platz. Plötzlich ertönt wilder Lärm, eine Schar junger Mädchen und Burschen mit grünen Zweigen in den Händen stürmt herein, in ihrer Mitte ein hagerer Greis mit glühenden großen Augen, flatterndem weißem Haarkranz und langem Bart. Aus dem allgemeinen Lärm läßt sich kein genaues Wort vernehmen, der Greis verwirft die Arme mit heftigen Bewegungen und zieht mit der lauten Schar wieder weiter. Sobald diese verschwunden ist, treten der Pfarrer, seine ältliche Haushälterin und andere würdige Bürger aus den Häusern auf den Platz und besprechen erregt und empört den Vorfall. Plötzlich tiefste Stille. Alle wenden sich der einen Seite des Platzes zu, von der ein schönes jungs Mädchen in wunderlicher Kleidung herankommt. Es spricht den Geistlichen an, doch dieser weist sie mit feierlich beschwörender Geste von sich und dreht ihr dann unhöflich den Rücken zu. In diesem Augenblick nähert sich eine große Dogge der Gruppe, fährt bellend auf den Geistlichen los und hält den kleinen, hilfeschreienden Mann an den Rockschößen fest. Ein Polizist eilt herbei, feuert einen Schuß gegen den Hund ab, verfehlt das Ziel und kann den Pfarrer so wenig aus der unangenehm-komischen Lage befreien wie die ängstlich umherstehenden Bürger. Da erscheint ein schlanker blonder Knabe mit scharlachrotem Leibchen und gelben Strümpfen, faßt den Hund am Hals, erlöst den schimpfenden Pfarrer und verläßt mit dem Mädchen unbekümmert den Platz.

Der Fremde hat den ganzen Vorgang mit Interesse und Staunen verfolgt.

2. Akt. Ort der Handlung: Speisezimmer im Pfarrhaus.

Der Fremde aus dem Gasthaus, der sich nun als englischer Vikar entpuppt, sitzt mit dem Geistlichen und der Haushälterin am Tisch. Das Gespräch dreht sich um die abendlichen Ereignisse des Vortages. Der junge Vikar, der den merkwürdigen Greis als zur Heilsarmee gehörig betrachtet hat, wird vom Pfarrer eines Besseren belehrt: Der Alte gehöre den bessern Ständen an, besitze ein großes Gut und sei aus der Kirche ausgetreten, was schon darum ein Ärgernis sei, weil er die größte Kirchensteuer bezahlt hätte. Der Alte beabsichtige, das Heidentum wieder einzuführen und habe deshalb einen Altar auf einem Hügel errichtet, wo er mit seinen zwei Söhnen und seiner Tochter nackend Sonnentänze und Mondreigen aufführe, was er, der Pfarrer, ein Kirchenvorsteher und ein Offizier mit eigenen Augen gesehen hätten, da sie zu diesem Zwecke mit einer Leiter einen hohen Baum bestiegen und von da aus heimlicherweise alles beobachtet hätten. Auch habe ihm ein Hirtenjunge gegen Geld verraten, daß auf dem Altar junge Zicklein geschlachtet und verbrannt würden. Er könne aber nicht dagegen einschreiten, weil der Alte seine Dogge gegen die Geistlichen abgerichtet habe, welchen Umstand die sauersüße Haushälterin mit großem Gezeter bestätigt.

3. Akt. Ort der Handlung: Der Hügel mit dem Altar. Ein mächtiger Holzstoß, darauf seltene Metallgeräte, Weihrauchfässer und Schilder, in der Mitte des Stoßes eine lange Stange. Rund herum 12 dunkle Steine mit undeutlichen Spuren von Blut und Feuer.

Der Fremde nähert sich dem Holzstoß, betrachtet alles aufmerksam und stößt mit dem Fuß an die Stange. Ein Schluchzen ertönt. Auf dem Scheiterhaufen neben dem Opfergerät liegt ein gefesselter Mädchen. Auf ihre Bitte befreit der Fremde sie und erkennt in ihr das Mädchen, das der Pfarrer so schroff weggewiesen hatte. Die junge Schöne flieht mit ihm zu einer nahen Bauernhütte und erzählt ihm von ihrem Vater, dem Antichristen, dessen Ideen sie zwar verteidigt, der aber offensichtlich dem Wahnsinn verfallen sei, da er sie der Sonne habe opfern wollen. Kaum ist das Mädchen in der Hütte verschwunden, erscheint der Alte mit zwei Söhnen. Er verlangt seine Tochter zurück, vermag aber gegen die Körperkraft des Fremden nichts auszurichten. Eine wackere Bäuerin tritt aus dem Haus und beschimpft den Alten in einem unverständlichen Dialekt. Indessen wagt sich auch das Mädchen wieder heraus. Der Vater überschüttet es mit Hohn und Spott und fragt, ob es denn wirklich einen Geistlichen zum Manne nehmen wolle. Dagegen verwahrt sich der Fremde energisch, da er bereits verheiratet und Vater von zwei Kindern sei. Der Streit nimmt ein plötzliches Ende durch das Erscheinen des Pfarrers, des Bürgermeisters, zweier Gendarmen und zweier Gerichtsherren. Nicht ohne

Schwierigkeiten werden die drei Narren gefesselt und abgeführt, während das junge Mädchen langsam und traurig weggeht. Der Fremde will ihr zuerst folgen, besinnt sich aber und geht seiner Wege.

Was wir weiter oben als „Scheinwerfertechnik“ bezeichneten, möchten wir noch an zwei eindrücklichen Beispielen verdeutlichen:

In der Novelle „Gäste am See“ werden die unwürdigen Verstrickungen haltloser Menschen dargestellt. Ein junger Mann namens Egon reist nach zweijähriger Abwesenheit zu seiner einstigen Geliebten, die die Frau eines alten, schweigsamen Mannes ist und mit ihm ein einsames Haus am See bewohnt.

Seine freudigen Erwartungen werden schon am ersten Abend grausam enttäuscht, indem ein zweiter Gast, sein Vetter Albert, erscheint und der jungen Frau in schamloser Weise den Hof macht. Ihre langen nächtlichen Spaziergänge lassen ihm bald keine Zweifel mehr darüber, daß er einen Nachfolger bekommen hat. Aber die Erinnerung an das Gewesene und die unsinnige Hoffnung, die schöne Frau werde sich wieder ihm zuwenden, zerstören immer wieder seine Absicht wegzufahren.

Der Herr des Hauses und Gatte der treulosen Frau scheint all dies gar nicht zu bemerken. Er unterhält sich mit Egon in harmlosester Weise, erzählt ihm sogar von einem Rittmeister, der den letzten Sommer in seinem Hause verbracht habe und hat für jede Andeutung Egons nur eine ablenkende Frage bereit. Er bleibt völlig im Hintergrund und kein Wort, keine Bewegung lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Figur.

Aber wenn er sich zum Schachspiel niedersetzt, dann ist es, als ob ein greller Scheinwerfer voll auf ihn gerichtet würde und er beherrscht plötzlich das ganze Spiel.

Dann verrät sich auch sein Inneres:

„Während sie spielten, kam es Egon vor, als ob, was auf dem Brett vorging, einen eigentümlichen menschlichen Sinn hätte, der ihm dennoch entging, so oft er ihn fassen wollte. Aber er fühlte sonderbar mit den bedrohten Figuren, mit dem lässigen Monarchen neben seiner frechen kühnen Königin, die sich unzüchtig mit den Männern einließ, kämpfte und liebte.

Da hörte er den Hausherrn sagen: ‚Das Schachspiel hat einen tieferen Sinn, als die Menschen ahnen . . .‘

Überrascht, erschrocken, den andern aussprechen zu hören, was er dachte, sah Egon ihn an. ‚Sehen Sie den König‘, fuhr jener fort, ‚er ist umstellt, kann sich nicht rühren, und doch hängt alles von ihm ab: fällt er, so fällt alles mit!‘

Egon erwiderte nichts.

‚Die Königin hat scheinbar mehr Macht, aber man kann sie ersetzen. Den König nicht. Wenn ein Bauer durch alle Felder dringt, wird er den Höchsten gleich . . .‘ Mit eintöniger Stimme sprach Peter Rove fort;

dann spielte er wieder, schweigend oder murmelnd, und wenn er mit seinen langen weißen Fingern eine Figur faßte und wegwarf, dann war ein Lächeln um seine Lippen, grausam wie der Triumph der Schwachen.“

Und später heißt es von Egon, der mit Rove eine Partie spielt: „Kaum aber hatten sie begonnen, als die Figuren auch wieder wie in einem wirren schleierhaften Traum unter seinen Händen allerlei zu erleben schienen, ohne daß er in diese zweite Welt hätte dringen können. Und wieder schien ihm, als ob Rove seine Figuren in sonderbarer Weise handhabte; bald schien er seine Königin zu liebkosten, bald griff er sie so, daß es für Egon peinlich zu sehen war, und wenn er den feindlichen Läufer faßte, der die Dame angriff oder den eigenen Springer oder einen Bauern, der sie nicht geschützt hatte, dann war etwas Grausames in seinen Augen und seine Bewegung sah aus wie eine Hinrichtung.“

Die Partie war zu Ende, die Magd brachte Licht und Egon griff nach der Zeitung. Irgend etwas störte ihn, und als er vom Blatte aufsah, bemerkte er, daß Rove allein mit den Schachfiguren weiterspielte.“

Wenige Tage später findet Egon den alten Mann ertrunken im Wasser, nahe dem Ufer: „Aus dem seichten Wasser sah ihm Peter Roves gelbes Gesicht und seine glasigen Augen entgegen; in der einen Hand, die geballt am Grunde lag, hielt er die weiße Schachkönigin fest.“

Ganz ähnlich liegen die Dinge in der Novelle „Donquichoterie“.

Wir kennen den Inhalt aus einer früheren Darstellung. (vgl. S. 49). Vom Gatten der schönen, leichtfertigen Eva Hazlitt ist überhaupt kaum die Rede. Seine gerade Haltung, sein ernster Blick und das unbewegliche Gesicht beim Kartenspiel werden am Anfang kurz erwähnt, im übrigen scheint er bedeutungslos und eher unmännlich zu sein, da er in keiner Weise in das Spiel seiner kapriziösen Frau eingreift.

Und wieder wird in einer kleinen, unscheinbaren Szene alles Licht auf die Gestalt Ralph Hazlitts geworfen. Aber die wenigen Augenblicke, die er voll im Scheinwerferlicht vor uns steht, genügen, daß wir diesen Menschen in seiner ganzen Existenz erfassen und nicht mehr vergessen.

Hier die Szene:

„In der Halle traf er (Christoph) Ralph Hazlitt vor dem offenen Gewehrschrank, der seine Flinten prüfte und einen Revolver lud. „Es sind Einbrüche in der Nachbarschaft vorgekommen.“ sagte er. „Man soll vorsichtig sein; und nachher könnte ich es vergessen.“

Eva Hazlitt saß auf einem niederen Stühlchen und sah zu.

In einem besonderen Schrank lag unter Glas, wie die anderen Waffen, eine beschädigte Flinte: ein Schaft mit geknicktem Lauf. Christoph bemerkte sie zum erstenmal. „Was ist denn das?“ fragte er.

„Ein verdorbener Lauf.“

„Erzähl es doch!“ sagte seine Frau.

Hazlitt zuckte die Achseln. Auf die gespannte Frage in seines Gastes Zügen sagte er endlich: „Ich hab ihn einmal im Zorn verbogen, und ihn

dann zur Warnung aufbewahrt, damit ich mich nie wieder so übermannen lasse.' Und die Wangen des steifen Menschen färbte ein leichtes Rot.“

Mit diesen ergänzenden Bemerkungen schließen wir die Untersuchungen über die formalen Elemente der Federnschen Novellen.

Es ist deutlich geworden, daß neben der bunten Mannigfaltigkeit der Fabeln gerade die vollendete Kunst des Erzählers dem Werk der „Hundert Novellen“ seine Bedeutung und seinen Reiz verleiht.

Die Aufnahme der zwei Novellenbände durch die Kritik war durchwegs erfreulich. Neben knappen Besprechungen in verschiedenen Tageszeitungen widmeten Carl Friedrich Wiegand, Zürich und Auguste Hauschner, Berlin, dem Werk ausführlichere Würdigungen.

Beide betonen die bunte Mannigfaltigkeit der Einfälle, die Objektivität der Darstellung und das hohe Niveau der künstlerischen Form. „Die Sparsamkeit der Mittel geht hier hart an die Grenze. Was aber Federn verschweigt, beweist seine hohe Künstlerschaft“. (C. F. Wiegand).

Der 50. Geburtstag Federns gab Robert Faesi den Anlaß zu einer kleinen Schau über sein bisheriges Schaffen und zu einer Betrachtung über die Novellensammlung. R. Faesi betont vor allem die Vielseitigkeit Federns, die sich durch Arbeiten in den verschiedensten Sprach- und Kulturkreisen dokumentiert. Die Novellen aber zeichnen sich aus durch eine natürliche Verbindung zwischen klassischer Form und moderner psychologischer Differenzierung des Geschehens. Auch die knappe Form und das Vorwärtsdrängen der Handlung entsprechen dem Tempo der heutigen Zeit. Und was besonders erfreulich ist: „Hier ist einmal ein Buch, das über seinen Verfasser so wenig Auskunft gibt wie die Welt über Gott. Er ist unsichtbar, ja am Ende gar nicht vorhanden; denn verriet die Einheitlichkeit und Kunst seiner Erzählertechnik den Gestalter, so möchte man glauben, er habe bloß wirklich passierte Geschichten aus allen Zeiten und aller Herren Ländern emsig zusammengetragen.“ R. Faesi charakterisiert zum Schluß die Novellenstimmung: „Diese Empfindung der überwältigenden Fülle und Seltsamkeit des Weltgeschehens ist es, was ich Novellenstimmung nennen möchte. Aus wenig anderen Büchern unserer Zeit strömt sie uns so stark und voll entgegen.“

Wenn wir nun zum Schluß das Novellenwerk Federns in die Geschichte der deutschen Novelle einreihen wollen, ist es gerade die von den meisten Kritikern lobend erwähnte Kunst des Erzählens, die uns den Weg weist.

Die Betonung der formalen Kunst, der eigentlichen Novellentechnik, ist ein hervorstechender Zug einer Richtung der modernen Literatur, die unter dem Namen „neuklassizistische Bewegung“ bekannt ist.

Sie ist mit dem Namen Paul Ernst eng verbunden. Er darf wohl als der eigentliche Theoretiker der neuen Richtung bezeichnet werden. Seine hauptsächlichsten Bemühungen galten allerdings der Neuorientierung des deutschen Dramas, auf die wir in diesem Zusammenhang nicht eingehen wollen. Die Novelle ist nach Ernsts Meinung eine gegenüber der Tragödie niederere, aber ebenso strenge und geschlossenere Kunstgattung, der er durch exakte Analyse und Festsetzung bestimmter Formgesetze neue Kraft und Wirkung verschaffen will.

In Italien hat Ernst die klassischen altitalienischen Novellen studiert und auf ihre wesentlichen Gesetze untersucht, wobei ihm seine Sammlung und Übersetzung alter italienischer Novellen (2 Bände) das nötige Material lieferte. In der Einleitung zu dieser Sammlung erzählt ein Dichter im Kreise seiner Freunde „— welche Freude er gehabt, als er durch Zufall auf die große Menge der alten italienischen Novellen gestoßen; wie hier die alte Weltanschauung herrsche, welche den Menschen zum Mittelpunkt machte und zu einem freien Herrn über sich und die Welt . . . denn immer war der Mensch losgelöst aus dem Wirrsal seiner Welt, und was er tat, Hohes und Niederes, kam immer nur aus seinem eigenen Wesen. Und während heute eine graue, gleichmäßige Straße zu sehen ist, gab es da tiefe Abgründe der Gemeinheit und Roheit und die höchsten Höhen des Edelsinnes und menschlichen Stolzes; alles aber war ruhig und selbstverständlich erzählt, wie für diese Menschen das starke Leben selbst ruhig und selbstverständlich war; aber mit einer ganz feinen und unsichtbaren Kunst, durch welche die Aufmerksamkeit des Lesers immer lebendig blieb, vermittelst Steigerungen und Hemmungen, Pausen und Beschleunigungen, Ordnen und Einteilen. Nie war, wie heute, das einzelne Selbstzweck, Schilderung, Charakteristik, Gedanke und Stimmung; vielmehr war es immer dem ganzen Plan weise untergeordnet, welches eine große Selbstverleugnung und sicheres Kunstgefühl voraussetzt.“

Gewisse Punkte aus dieser programmatischen Rede sind uns nach der Untersuchung der Federnschen Novellen bereits bekannt: der Mensch als Mittelpunkt, die Handlung des Menschen bestimmt durch sein Wesen, seinen Charakter, Vermeiden von Schilderungen, Charakteristik, Gedanken und Stimmungen, das Unterordnen des einzelnen unter den Gesamtplan. Ernst bezeichnet als die Aufgabe der Novelle das Problem der Verknüpfung von Schicksal und Charakter und ihre gegenseitige Bestimmung. Es ist genau das Problem, das wir bei der Betrachtung über die Thematik der Novellen Federns als das Wesentliche erkannt und an einzelnen Beispielen erläutert haben (z. B. „Bürger Tassendieu“, „Quiproquo“, „Der Fall Lamanz“). Diese Forderung erklärt die Tatsache, daß aus dem menschlichen Leben immer besondere Entscheidungsstunden herausgegriffen werden, in denen naturgemäß die beiden Hauptelemente Charakter und Schicksal am deutlichsten erfaßt werden können.

Ernst rühmt weiterhin an den alten italienischen Novellen, daß sie das Außerordentliche, Entscheidende ohne ethische Urteile und Konventionen darstellten. Auch diesen Zug haben wir bei Federn deutlich hervorgehoben. Nicht das Ethische, sondern allein das Aesthetische ist für das Kunstwerk, besonders für die Novelle entscheidend.

Und wenn schließlich Ernst für die Novelle seltene, außerordentliche Vorkommnisse, Sonderbarkeiten, exotische Schauplätze und eine Vielfalt von Menschentypen und Schicksalen fordert, ist Federns Novellenwerk geradezu ein Musterbeispiel für die Gesetze, die Paul Ernst für eine vollendete Novelle aufgestellt hat. (vgl. P. Ernsts theoretische Schriften „Der Weg zur Form — Aesthetische Abhandlung vornehmlich zur Tragödie und Novelle“ 1906 und „Ein Credo“, Berlin 1912.)

Im Bestreben, „die Novelle, die sich unter dem lässigen Regime des Impressionismus ungezwungen gehen ließ, in strengere Zucht zu nehmen und ihr die alten guten Manieren wieder beizubringen“ (wie R. Faesi es charakterisiert), steht Federn nicht allein. Wir finden seit der theoretischen Festlegung durch Paul Ernst eine Reihe namhafter moderner Autoren auf diesem Weg: Wihl. Schäfer, Otto Stoeßl, Hermann Kesser, Jakob Wassermann, Rud. G. Binding, Emanuel v. Bodmann, Hermann Hesse, Gertrud von le Fort, Werner Bergengruen u. a., auf deren Werke wir hier allerdings nicht näher eingehen können. Es soll nur gezeigt sein, daß Federn mit seinem Hauptwerk, den „Hundert Novellen“, nicht als Einzelgänger, sondern als Glied einer Tradition aufzufassen ist, die sogar im 20. Jahrhundert einen beachtlichen Bestandteil der deutschen Literatur ausmacht.

Als eine direkte Folge der intensiven Arbeit an seinem Novellenwerk darf Federns Buch „Das ästhetische Problem“ (Sponholtz-Verlag, Hannover 1928) betrachtet werden. Es gibt uns aus der Perspektive des schaffenden Künstlers wertvolle Hinweise auf die Entstehung eines Kunstwerkes.

Die Grundlage des künstlerischen Schaffens bilden die unzähligen Sinneseindrücke und Erlebnisse, die Beobachtungen und Gedanken, die der Künstler in seinem täglichen Leben aufnimmt und in seiner Erinnerung aufbewahrt. Die Aufgabe des Künstlers ist es nun, diese Erinnerungselemente zu bearbeiten, sie immer neu zu kombinieren, sie zu steigern, so daß auch Nicht-Erlebtes glaubhaft wird. Daraus ergibt sich eine geheimnisvolle Spiegelung von Wirklichkeit und Phantasie des Künstlers, die die ganze Mannigfaltigkeit des Lebens enthält. Das Erlebte und Mögliche wird durch die Phantasie neu gestaltet, das Nicht-Erlebte, das Erfundene wird möglich. „Was ein Dichter wirklich gut erfindet, wird in der unendlichen Fülle der Kombinationen des Lebens schon einmal eingetreten sein, auch wenn er es nicht weiß, oder es wird einmal eintreten.“ Dieser Satz wird durch Federns eigene Novellen aufs schönste bewiesen.

Entscheidend für eine Urteilsbildung ist die Frage nach der Unterscheidung von künstlerischem und unkünstlerischem Schaffen. Federn kommt dabei auf die einfache Formel: „Der künstlerische Ausdruck ist also der, der um seiner Form willen geschaffen wird, und diese Form muß derart sein, daß sie an jeder Stelle oder in jedem Augenblick eine bestimmte vom Künstler gewollte Stimmung hervorruft.“ Künstlerisch ist also jedes Werk, das nicht zu einem Zweck irgendwelcher Art (politisch, religiös, moralisch usw.) geschaffen wurde, sondern nur aus dem Willen zur Form. Der Wille zur Form ist der Kernpunkt des ästhetischen Problems. Was aber ist Form? Für Federn ist alles das Form, was eine bestimmte Stimmung im Leser weckt: Wortklang, Sprachrhythmus, Motive, Situationen und Komposition. Diese Formelemente müssen vom Künstler so zusammengesetzt werden, daß die größtmögliche Stimmungswirkung erzielt wird und daß diese Stimmung durch das ganze Werk hindurch beibehalten wird. Das Zusammensetzen der Formelemente läßt sich aber nicht in Gesetze fassen (es gibt daher für Federn keine bestimmten Gesetze für die einzelnen Kunstgattungen), es läßt sich nicht erklären, es muß vom begabten Künstler wie auch vom begabten Leser erfüllt werden. Wir sehen uns also in der Annahme getäuscht, daß Federn aus seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit bestimmte Regeln ableiten würde; im Grunde stellt er die Beurteilung des künstlerischen Wertes ganz dem einzelnen anheim. Wir finden aber in seinen Ausführungen die Formelemente wieder, die wir bei der Analyse seiner Novellen als wesentlich erkannt haben.

Interessanten Aufschluß über die Probleme des künstlerischen Schaffens gibt uns auch ein unvollendetes Manuskript Federns, das den bezeichnenden Titel „Traumproduktivität“ trägt. Ausgangspunkt bildet eine Bemerkung Stevensons über sein Buch „Mr. Jeckyll and Mr. Hide“: „— bevor ich's schrieb, habe ich's geträumt.“ Im Anschluß an diesen Satz schreibt Federn:

„Ich selbst habe in dieser Richtung eigentümliche Beobachtungen gemacht. Von den fünfzig fertigen Erzählungen meiner Sammlung „Hundert Novellen“ sind zweiundzwanzig, also nahezu die Hälfte aus Träumen entstanden, eine große Zahl der weiteren zur Ausführung bereit liegenden oder skizzierten „Stoffe“ gleichfalls. — Nun ist es natürlich bei den Erzählungen, deren Vollendung zum Teil um Jahre zurückliegt, in der Erinnerung nicht immer leicht, scharf zu trennen, was schon der Traum brachte, was erst die ausarbeitende, ausspinnende Phantasie bei Tage dazufügte. Gewiß ist, daß die wesentliche Anregung zu diesen Novellen durch Träume gegeben wurde. Doch geschah dies in sehr verschiedener Weise. Manchmal, wenn auch selten, war es ein zusammenhängender, halbwegs klarer Vorgang, manchmal nur eine Situation und nicht immer die entscheidende, oft ein oder mehrere Bilder, hie und da eine Pointe, immer also gab der Traum der Novelle, die daraus entstand,

die Stimmung. Jeder Mensch, der lebhaft und phantastisch träumt, weiß, daß die Träume eine ganz eigentümliche Stimmung zu haben pflegen, die sich beim Erwachen kaum wiedergeben läßt. Sehr viele Träume, die einen außerordentlichen Reiz haben, sind wiedererzählt schal und wirkungslos, obwohl dem Erzähler die reizvolle Stimmung, die der Traum hatte, noch voll bewußt ist, verfliegt sie und läßt sich nicht in Worte fassen. Nun ist aber auch bei jeder Dichtung die Stimmung, die der Dichter ihr zu geben weiß, die Hauptsache. Jedes Kunstwerk entspringt aus einer Stimmung und soll wieder in einer Stimmung enden. Der Künstler gestaltet es in Worten, Farben Tönen, Bewegungen, die in dem Hörer, Leser oder Beschauer die gleichen Empfindungen, die gleiche Stimmung hervorrufen sollen, die im Künstler waren, als er —“

Hier bricht das Manuskript ab.

„Hauptmann Latour“

Nach den Aufzeichnungen eines Offiziers

Hannover 1929

Wir haben bereits im biographischen Teil die Entstehung dieses Werkes angedeutet: Im Jahre 1929 tauchte in Federns Freundeskreis der ehemalige Offizier Gilbert auf, der sich bald fest in Federns Haus einquartierte und, da er nach Beendigung seiner militärischen Laufbahn keinen Beruf mehr ergreifen wollte, sich als Schriftsteller versuchte. Auf eine Anregung Frau Federns begann er unter Federns Anleitung mit der Aufzeichnung seiner Kriegserlebnisse. In Federns Tagebuch findet sich über diese Zusammenarbeit folgende Beschreibung: „Gilbert schrieb Tag und Nacht, ich bearbeitete, gab ihm Direktiven, was für Kapitel nötig seien, wie die Komposition werden müßte, und formte dann neu; kaum ein Satz konnte ungeändert bleiben.“ Die schriftstellerische Arbeit lag also ganz auf Federns Seite, der aus den unbeholfenen Notizen des Offiziers den Roman „Hauptmann Latour“ formte, über den Lion Feuchtwanger nach dem Erscheinen des Buches schrieb: „Unter den vielen Gesichtern, die die Kriegsliteratur hat emportauschen lassen, bleibt das des Hauptmanns Latour eines der eindrucksvollsten.“

Dieses Urteil trifft das Wesentliche: „Hauptmann Latour“ ist zwar eine Darstellung des Weltkrieges, aber alle Dinge und Ereignisse des Krieges sind eingefangen in der einen Figur des Hauptmanns, durch sie wird uns das Fernstehende wieder nah, lebendig und verständlich.

Es braucht eine ganz besondere erzählerische Geschicklichkeit, ein so ungeheures Phänomen wie das des Ersten Weltkrieges bildhaft deutlich darzustellen, und zwar vom Standpunkt des Erlebenden aus. Aber Federn ist dies gelungen und nicht zuletzt durch die Konzentration des viel-

fältigen Geschehens auf die Hauptgestalt. Voraussetzung einer solchen Technik ist, daß diese Hauptgestalt sowohl ein großes persönliches Gewicht als auch genügend allgemein menschliche Aspekte besitzt.

In einem kurzen Vorwort erfahren wir über Latours Herkunft, Laufbahn und Charakter Folgendes:

„Fritz Talbot Freiherr Latour von Saint-Aubin war als junger Hauptmann kurz vor dem Krieg aus dem Großen Generalstab zu einem Feldartillerieregiment im östlichen Deutschland versetzt worden. Niemand konnte sich dieses plötzliche Ende einer bevorzugten Karriere erklären. Talbot selbst schwieg. Sein Vater, der als verabschiedeter Generalleutnant in Baden-Baden lebte, vermochte nichts zu erfahren. Von seinem Sohn erhielt er auf seine Frage nur eine lustige Karte zur Antwort, die ihn nicht aufklärte. Eine Verwandte, die an einem kleinen Hof lebte, setzte den Generalleutnant von dem Gerücht in Kenntnis, wonach die Liebe einer hochgestellten Dame zu dem jungen Offizier und das unliebsame Aufsehen, das die Sache erregt hatte, der Grund gewesen wäre. Talbots Mutter, die Baronin Eileen Latour, die Irin war und alles Schlimme, das sich in ihrer Familie ereignete, auf englische Einflüsse zurückführte, war überzeugt, daß eine Urlaubsreise ihres Sohnes nach England, von der er erst im April 1914 zurückgekehrt war, mit seiner Versetzung im Zusammenhang stehen mußte.

Der einzige, der sich über die Sache nicht aufzuregen schien, war Talbot Latour selbst.

Seine neuen Vorgesetzten erfuhren aus der Konduite des hageren schwarzhaarigen Offiziers neben vielem Lob auch, daß er ein schwieriger Untergebener sei. Er übernahm die dritte Batterie des Regiments und hatte sich bald in die neuen Verhältnisse gefunden. Im Dienst verlangte er von seinen Leuten sehr viel, versöhnte sie aber durch sein Verhalten außer Dienst und trug nie etwas nach. An den langen Sommerabenden in der kleinen Garnison saß er mit den neuen Kameraden auf der Terrasse des Kasinos und erzählte Geschichten aus der großen Welt, die sich zum Teil sogar wirklich ereignet hatten. Den jungen Damen des Städtchens las er Shakespeare vor, eroberte Herzen, für die er keine Verwendung hatte, und trank mitunter etwas mehr als nötig war. Sonst war er sehr ernst und sagte die merkwürdigsten und paradoxesten Dinge, ohne eine Miene zu verziehen. Manchmal schien er geistesabwesend und als hätte er seine Umgebung völlig vergessen, gab sich aber immer bald einen Ruck und war wieder wie vorher. Hauptmann Kuntze, der die zweite Batterie führte, meinte, Latour leide an „versetztem Generalstab“.

In den Wochen nach dem Attentat von Sarajewo, als die Möglichkeit eines Krieges, der Aufmarsch der Armeen, die Aussichten des deutschen Heeres das tägliche Gespräch bildeten, fiel es auf, daß Talbot allen Erörterungen darüber auswich und nur mit Anekdoten und Versen des Bonifazius Kiesewetter antwortete. Daran konnte kein Zweifel sein, daß

an dem Tage, an dem die Batterie verladen wurde, sein Gesicht strahlte; aber was er empfand oder dachte, verriet er mit keinem Wort.“

Zu diesen wenigen Angaben können wir, späteren Bemerkungen Latours zufolge, ergänzend sagen, daß sowohl seine Mutter als auch die Hofdame recht hatten. Von seiner Studienreise in England brachte Latour eine bedeutsame Erkenntnis mit nach Hause, daß nämlich der deutsche Generalstab die englische Militärmacht in gefährlicher Weise unterschätzte. Man wollte ihm nicht glauben, und da er den Vorgesetzten mit seinen stets wiederholten Warnungen lästig wurde, versetzte man ihn kurzerhand an einen Posten, wo er zu schweigen hatte. Auch das Gerücht über eine an höchster Stelle unerwünschte Liebe bestätigte sich im Laufe der Ereignisse. Latour träumt noch während des nächtlichen Festes in Polen, die willige Lenka im Arm, von jener Frau, „die er damals und am meisten geliebt“, deren hohe Abkunft eine Verbindung aber von vorneherein ausschloß.

Allein diese äußeren Umstände waren für seine Versetzung nicht ausschlaggebender als der Umstand, daß Latours persönliche Haltung, seine Selbständigkeit im Denken und seine unbedingte Wahrheitsliebe ihm eine erfolgreiche Tätigkeit im Generalstab verunmöglicht hätten. Zweifellos war er im aktiven Dienst an der Front besser am Platz.

Er besitzt alle Eigenschaften eines idealen Vorgesetzten und guten Kameraden. Er ist ruhig, in jeder Situation überlegen, er verlangt strengsten Gehorsam, vermeidet es aber, durch unnötige Befehle die Soldaten zu erbittern. Seine militärischen Fähigkeiten sind bekannt und ein Erbteil der mehrere Generationen umfassenden Tradition seiner Familie. Die unverblünte Offenheit und Ehrlichkeit gegen Untergebene und Vorgesetzte schafft ihm zwar viele Feinde unter diesen, steigert aber seine Beliebtheit bei jenen. Besonders die ihm direkt unterstellten jüngeren Offiziere verehren ihn sehr, weil er sie trotz seiner großen Überlegenheit ernst nimmt und als Kollegen behandelt. Seine persönliche Gleichgültigkeit gegen militärische Ehren und Auszeichnungen ist auffallend (er steckt alle Orden sofort in die Hosentasche) und geht so weit, daß er seine eigenen Verdienste unbemerkt den jüngeren Offizieren zuschiebt, denen ein Eisernes Kreuz noch etwas bedeutet. Er ist großzügig, nicht empfindlich, was seine eigene Person betrifft, und versteht es, bei jeder Gelegenheit gemütliche Festlichkeiten zu veranstalten, zu denen er oft wenig beliebte Vorgesetzte einlädt, um sie zum größten Vergnügen seiner Leute gehörig zu verulken, wobei er allerdings so witzig und geschickt vorgeht, daß die Betroffenen wehrlos sind. So läßt er einmal vier seiner Soldaten als feindliche Kosaken verkleidet einen preußischen Rittmeister, der als humorloser Bürokrat bekannt ist, überfallen und seine für eine gemeinsame Festlichkeit bestimmte Ladung Wein requirieren, die er dann dem Rittmeister großzügig als Geschenk zum abendlichen Gelage mitbringt. Der Rittmeister ist zwar leicht erstaunt, die gleiche Sorte Wein

geschenkt zu erhalten, die er kurz vorher an den Feind verloren hatte, denn er war bei dem Überfall mit seinen Leuten ohne den geringsten Widerstand zu leisten, in sein Quartier zurückgeflohen. Talbot aber, unter dem allgemeinen Jubel der Eingeweihten, läßt es sich nicht nehmen, bei Tisch eine Rede zu halten, „— in der er die ganze Gefährlichkeit dieses Überfalls hervorhob, der es auf die deutschen Weinbestände abgesehen hatte, und nicht genug Bewunderung für den Mut des Rittmeisters aussprechen konnte, der sich gegen eine halbe Sotnie Kosaken, denn soviel mußten es seiner Überzeugung nach mindestens gewesen sein, mit dem Revolver gewehrt und sich offenbar, immer fechtend, bis hierher durchgeschlagen hatte. Zu bedauern sei allerdings, daß er den armen Burschen (Kutscher) im Stich lassen mußte, den die blutdürstigen Schufte leicht hätten massakrieren können, wenn sie es nicht eben nur auf den Alkohol abgesehen hätten. Da aber der brave Trainsoldat gerettet worden und er, Talbot, mit dem gleichen Wein hätte aufwarten können, tue auch das nichts. Und so bat er denn alle Anwesenden, auf die Kosaken . . . „Pardon, auf den Rittmeister Bergholz, der uns, Gott sei Dank, erhalten geblieben, ein donnerndes Hoch auszubringen! Er lebe, Hurra! Hurra! Hurra!“ Bergholz ließ alles über sich ergehen. Die endlosen Hurras und das schallende Gelächter, in das die immer zahlreicher werdenden Eingeweihten ausbrachen, machten ihn schließlich stutzig. Aber wie bei „T. T. L.“, stellt er auch in diesem Fall keine Frage, weder jetzt, noch später.“

Diese oft kühnen, aber nie geistlosen Streiche sind besonders häufig in den Anfangszeiten des Krieges. Später werden Latours Ausfälle hart und humorlos, denn die Grausamkeit der Kriegführung, der Verlust von Menschen, die ihm nahe gestanden hatten, die sich immer mehr enthüllenden Ungerechtigkeiten — das alles erdrückt den heiteren Humor und läßt nur bittere Ironie zurück.

Es sieht so aus, als ob Latour mit der üblichen patriotischen Begeisterung in den Krieg gezogen sei und allmählich, mit der Verschlechterung der Lage des deutschen Heeres verbittert und resigniert geworden wäre. Aber die Ungewöhnlichkeit seines Charakters läßt uns doch wieder an dieser allzu gewöhnlichen Entwicklung zweifeln.

Tatsächlich verhält es sich so, daß Latour vom ersten Kriegstage an sich der Aussichtslosigkeit des Unternehmens bewußt ist. Aber er hütet dieses Wissen bis zum letzten Tag als sein größtes Geheimnis. Er hält den Schein der Zuversicht aufrecht auch in jenen letzten Wochen des Krieges, in denen jedem deutschen Offizier und Soldaten die kommende Niederlage zur Tatsache wird. Welches ist der innere Beweggrund einer solchen Haltung? Auf die Frage, ob er noch an den Sieg glaube, antwortet er einfach und überzeugt: „Ich glaube, daß Männer aushalten bis ans Ende. Daran glaube ich, lieber Freund.“ — Der männlich harte Wille, eine angefangene Aufgabe nicht preiszugeben, weil sie hoffnungslos geworden

ist, das also ist es, was Latour gegen außen so heroisch erscheinen läßt. Mit Heroismus hat es für ihn allerdings nichts zu tun, es ist eher eine Frage des Stolzes. Einmal sagt er zu Anastasia: „Der Krieg ist nicht zu gewinnen. Aber ich drücke mich nicht. Darüber ist gar nichts zu reden.“ Damit ist seine Haltung am besten charakterisiert.

Wir lernen aber im Laufe der Ereignisse nicht nur die militärische Seite Latours kennen, sondern auch seine menschliche. Dabei ist auffällig, daß sein Verhältnis zu den ihm nahestehenden Menschen immer ein zwiespältiges ist. Der alte englische Spruch auf seinem Siegelring hat eine Bedeutung, die Latours ganze menschliche Existenz umfaßt. „The hand-ax shaft rushit in two.“ (Der Schaft der Handaxt brach entzwei.)

Am direktesten läßt er sich auf Latours berufliche Existenz beziehen. Die Streitaxt, das Zeichen der kriegerischen Kaste, hat sich in seiner Familie von Generation zu Generation weiter vererbt; aber in seiner Hand zerbricht sie. Sein Urgroßvater war Brigadegeneral unter Murat gewesen, sein Großvater hatte seinem badischen Landesherrn gedient, sein Vater fällt als Generalleutnant im Jahre 1917 an der Front. Sie waren alle durch und durch militärische Menschen gewesen und führten die Tradition aus Neigung fort. Latour ist zwar Offizier, doch nicht aus Neigung, sondern aus dem Pflichtgefühl, das Erbe seiner Ahnen zu erhalten, das von ihnen so erfolgreich begonnene Werk nicht aufzugeben. Seine Neigung liegt auf dem künstlerischen und literarischen Gebiet: Er zitiert in jeder Lage Shakespeare, ist sehr belesen, liebt Musik und spielt selber gut Klavier. Sein Wunsch ist es, den Dienst zu verlassen und zu studieren, aber erst nach dem Krieg, wenn er seine militärische Aufgabe beendet hat.

Die Bedeutung des Spruches geht aber tiefer und bestimmt auch die Liebe Latours zu Anastasia, der polnisch-jüdischen Medizinstudentin, die er im Quartier an der Ostfront kennen gelernt hat. Auch diese Liebe, die für Latour so bedeutsam wird, daß er Anastasia trotz der großen Verschiedenheit in Rasse, Religion und Stand heiraten will, zerbricht ihm in den Händen. Das Mädchen liebt ihn, aber ihre politische Gebundenheit erlaubt ihr nicht, einen Aristokraten der westlichen Welt zu heiraten. Hier liegt der Zwiespalt nicht in Latour selber, aber er zerstört doch das letzte Glück, das er für sich erhofft hat. Anastasias letzter Gruß kommt aus der Schweiz, von wo sie in dem plombierten Zug abreiste, der Lenin am 9. April 1917 nach Rußland führte.

So steht Latour überall am Ende der Dinge. Er ist nicht nur der Letzte seines Geschlechtes; sein ganzes Wesen ist zukunftslos, resigniert. Es ist daher auch bezeichnend, daß Latour, der vier Jahre lang gegen seinen inneren Willen und gegen seine Überzeugung weiter gekämpft hat, drei Wochen vor der Unterzeichnung des Waffenstillstandes fällt. Und auch die Umstände seines Todes sind bezeichnend; sie sind so ungewöhnlich wie sein Leben. Latour hat einen freiwilligen Erkundungsritt

übernommen, der ihn an dem kleinen französischen Schloßchen „Le Paradis“ vorbei führt, wo er wenige Tage vorher die reizende kleine Marion gefunden hat. Gegen höheren Befehl machte er dort halt. Die kurze Liebesstunde wird jäh abgebrochen durch die unerwartete Ankunft der englischen Panzertruppen. Latour wird von Granatsplittern getötet und später von den Engländern im Park begraben, während die Köchin unten im Schloß unerschüttert ihr altes provençalisches Lied singt:

„Lo douce cant	Eines Vogels
d'un auzel	Süßer Sang,
que cantava	Der fernab
l'autrier	Vom Wege klang,
me desviet	Hat mich verlockt
de mon camin.“	Von meinem Pfad.

Durch die straffe Führung des Geschehens, die knappe Formulierung und die Konzentration auf eine Hauptfigur wird eine Geschlossenheit und dramatische Spannung erreicht, die andern Kriegsbüchern oft fehlt. Gleichzeitig sichert die geschickte Verwendung der verschiedenen deutschen und österreichischen Mundarten zur Charakterisierung von Nebenpersonen eine große Lebendigkeit und Frische.

„Hauptmann Latour“ ist ein Kriegsbuch, das durch seine besondere Perspektive zu fesseln vermag und eine neue Seite des großen Themas klar und plastisch gestaltet.

Herbert Cysarz in seinem Buch „Zur Geistesgeschichte des Weltkrieges“ (Halle/Saale 1931) widmet dem „Hauptmann Latour“ folgende zusammenfassende Beurteilung: „Sucht Graf die krieglerische Wirklichkeit durch Ironie von unten zu entzaubern, so ergeht sich der „Hauptmann Latour“ Karl Federns in konservativerer Ironie von oben. Der Held verrennt sich freilich immer wieder in verblichenste Romanklischees — man kratzt den etwas vorsätzlichen Gentleman und es erscheint ein Stück Graf Trast. Inmitten der Koketterie aber schaltet auch wirkliche Voraussetzungslosigkeit; Pathos und Ideologie werden durch sich selbst parodiert; geistige Überlegenheit über die Dinge als Dinge, im Kriegsbild so selten, ergötzt sich an übermütigen, oft possen- oder geckenhaften Sprüngen. Hier am ehesten ist unser Gegenstück zu Maurois' „Silence du colonel Bramble“ oder Hemingways „Farewell to arms“.“

Im Rückblick auf das gesamte dichterische Werk Federns erkennen wir deutlich den Weg und das Bedeutende seiner Gestaltungsart: Aus den schablonenhaften, langatmigen Romanen „Rosa Maria“ und „Jahre der Jugend“ führt die Entwicklung über den bereits bedeutungsschwereren und klar formulierten Roman „Die Flamme des Lebens“ zum Hauptwerk, den „Hundert Novellen“, in dem durch die geschickte Ver-

knüpfung größten inhaltlichen Gewichtes mit dramatisch knappster Form die Höhe des künstlerischen Schaffens erreicht ist. „Hauptmann Latour“ liegt auf einer ganz anderen Ebene, bedeutet aber eine beachtenswerte dichterische Leistung.

Federn selber hat diese Entwicklung klar erkannt und die Arbeit an den Novellen immer als sein Hauptanliegen bezeichnet, während er später den Jugendromanen nur spärliche biographische, aber keinerlei künstlerische Bedeutung zumaß.

Nachwort

Ursprünglich war der Plan dieser Dissertation bedeutend weiter gefaßt. Als Monographie sollte sie neben der Biographie Karl Federns eine Darstellung des gesamten Werkes enthalten.

Ein Aufenthalt bei der Witwe des Dichters in Edgware bei London war dazu bestimmt, das biographische Material zu sammeln und den Nachlaß einzusehen.

Es stellte sich bald heraus, daß die Ordnung und Verwertung des Nachlasses große Schwierigkeiten bot und eine zweite Reise nach England erforderte, die ich aber leider nicht mehr ausführen konnte.

Dazu kamen neue Schwierigkeiten in der Beschaffung der Bücher Federns, die im nationalsozialistischen Deutschland verboten und nachher nicht mehr aufgelegt worden waren, so daß einzelne Werke bisher nicht beschafft werden konnten.

Die noch vorhandenen Bücher, einzelne Manuskripte und eine Abschrift aus dem Tagebuch Karl Federns wurden mir von der Witwe des Dichters, Frau Helene Federn-Schwarz in sehr liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt, wofür ich an dieser Stelle meinen besonderen Dank aussprechen möchte.

BIBLIOGRAPHIE DER WERKE KARL FEDERNS

A. Eigene Werke

- „Gedichte“ Wien 1913
- „König Philipps Frauen“ Tragödie. Wien 1894
- „Zwei Novellen“: „Irrwege“, „Verbrechen“ Gebr. Paetel, Berlin 1899
- „Essays zur amerikanischen Literatur“ O. Hendel, Halle 1899
- „Dante“ E. A. Seemann, Leipzig, Berlin, Wien 1900; 2. Aufl.: „Dante und seine Zeit“ Körner, Stuttgart 1916; 3. Aufl.: Stuttgart 1921
Übersetzung: „Dante and his Time“ Introduction by A. J. Butler, Heinemann, London 1902
- „Dante“ in: „Die Literatur“, hrg. v. Georg Brandes, Marquardt, Berlin 1908
- „Dante Alighieri“ Im Auftrag des Ausschusses für eine deutsche Dantefeier. Lichtenstein, Jena 1921
- „Das Zeitalter Dantes“ Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, Berlin 1925
- „Neun Essays“ Gebr. Paetel, Berlin 1900
- „Rosa Maria“ Roman. 1. Aufl. Gebr. Paetel, Berlin 1901; 2. Aufl. Gebr. Paetel, Berlin 1925
- „Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte“ G. Müller, München, Leipzig 1904
- „Frauenrecht und Logik“ Berlin 1904
- „Jahre der Jugend“ Roman. Gebr. Paetel, Berlin 1904
- „Die Flamme des Lebens“ Roman. 1. Aufl. Fischer, Berlin 1906; 2. Aufl. Fischer, Berlin 1907; Reclam jun., Leipzig 1928
- „Die Wahrheit über den Prozeß gegen die Gräfin Linda Bonmartini-Murri“ G. Müller, München 1906
Übersetzungen ins Italienische; Französische; Dänische
„Der Prozeß Murri-Bonmartini“ in: „Außenseiter der Gesellschaft“ Nr. 13. Verlag: Die Schmiede, Berlin 1925
- „Der Chevalier von Gramont“ 2 Bde. (Hamiltons Memoiren und die Geschichte) G. Müller, München 1911
- „Hundert Novellen“ Band I: Masken und Opfer. G. Müller, München 1912; Band II: Abenteuer und Magie. Müller, München 1913;
2. Aufl.: 1. Band Paetel, Berlin 1926; 2. Band Paetel, Berlin 1928
„Abenteuer und Magie“ 55 Novellen. Vollständige Originalausgabe. Paetel, Berlin 1926
- „Die Politik des Dreiverbandes und der Krieg“ Legenden und Tatsachen. Manuskript. 100 Kopien gedruckt. Müller, München 1915
- „J'accuse“ Berlin 1917
- „Das Gesicht des Herrn von Byron“ in: Erster Almanach des Volksverbandes der Bücherfreunde. Wegweiser-Verlag, Berlin 1922
- „Mazarin“ G. Müller, München 1922
Übersetzung ins Französische von Pierre-Achille Degon, Payot, Paris 1934
- „Richelieu“ K. König, Wien und Leipzig 1936
Übersetzung ins Englische von Bernhard Miall; G. Allen and Unwin Ltd., London 1928
- „Gedächtnisrede auf Albert Osterrieth“ Trauerfeier der deutschen Gruppe des internationalen Pen Clubs 29. 3. 1926
- „Das aesthetische Problem“ A. Sponholtz, Hannover 1928
Übersetzungen ins Estnische von R. Kroders; Ipasnieks A. Malitis, Riga 1938

- „Hauptmann Latour“ Nach den Aufzeichnungen eines Offiziers. A. Sponholtz, Hannover 1929
 Übersetzung: „Baron Fritz“ by Donald Douglas Farrar and Rinehart, New York 1930
- „Das Leben Heinrich von Kleists“ Brückenverlag, Berlin 1929
- „The Materialist Conception of History“ Macmillan and Co., London 1939
 Übersetzung ins Spanische von Carlos M. Reyles „La Concepcion Materialista de la Historia“ Espasa Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires - Mexico 1942

B. Übersetzungen, Bearbeitungen, Ausgaben

- Ralph W. Emerson: „Essays“, 1. Teil: übers. und einleitende Studie über den Autor; 2. Teil: übers.; 3. Teil: übers. von K. F. und Thora Weigand, Halle 1895
- Dante Alighieri: „Das neue Leben“ übers. und Abhandlung über Beatrice und Erläuterungen; Otto Hendel, Halle a. S. 1897; Euphorion Verlag, Berlin 1921
- Eduard Carpenter: „Die Civilisation“, ihre Ursachen und ihre Heilung; Seemann, Leipzig 1903
- Benedetto Croce: „Aesthetik“ als Wissenschaft des Ausdrucks und allg. Linguistik; Seemann, Leipzig 1905
- Eduard Carpenter: „Die Schöpfung als Kunstwerk“ Diederichs, Jena 1908
- „Schriften und Briefe des Herrn von Saint Evremond und die Memoiren der Herzogin von Mazarin“ 2 Bde. G. Müller, München 1912
- Cervantes: „Von der Macht des Blutes“ Euphorion Verlag, Berlin 1920
- Balzac: „El Verdugo“ Euphorion Verlag, Berlin 1921
- James Fenimore Cooper: „Lederstrumpf“ übers. und bearbeitet, 5 Bde. Neufeld und Henius, Berlin 1922
- Giovanni Bocaccio: „Die 9. Novelle des 10. Tages“ Wegweiser-Verlag, Berlin 1923
- Stendhal: „Rot oder Schwarz“ Wegweiser Verlag, Berlin 1925
- Frank H. Simonds: „Kann Europa Frieden halten?“ übers., mit Bemerkungen des Übersetzers. Hist.-Polit. Verlag, Berlin 1932
- Frank H. Simonds: „Kann Amerika zu Hause bleiben?“ übers., Vorrede und erläuternde Bemerkungen v. K. F. Hist.-Polit. Verlag, Berlin 1933
- Hermann Melville: „Taipi“ (Roman der Welt, hrg. v. Th. Mann und H. G. Scheffauer) Verlag Knaur, Nachf.
- Hermann Melville: „Omu“ s. o. Verlag Knaur, Nachf.
- Arnold Bennett: „Theater“ s. o. Verlag Knaur, Nachf.
- Ralph Waldo Emerson: „Lebensführung“ (Meisterwerke der Weltlit.) „Conduct of Life“ 1860, übers. mit Einleitung; J. C. C. Bruns Verlag, Minden, Westfalen
- Eduard Carpenter: „Wenn die Menschen reif zur Liebe werden“ Bücher des Werdenden. Hrg. von Paul Federn, Wien und Heinrich Meng, Stuttgart. Hippokrates Verlag, Stuttgart
- „The Royalists“ Basiert auf George Sands „Cadio“ Translated by Eric Sutton vom Manuskript) Martin Secker, London 1935

LITERATUR ÜBER KARL FEDERN

zu „Dante und seine Zeit“

Augsburger Postzeitung, 19. Dez. 1928, Lit. Beilage: Curt Rothe
Kölnische Volkszeitung, 3. Dez. 1931, 1. Morgenausg.: Prof. Dr. F. Schneider
Augsburger Postzeitung, 14. Nov. 1917: H. Niesch, München
Neue Badische Landeszeitung, Mannheim, 25. Aug. 1922: Dr. H. Benzmann
Weser Zeitung, Bremen, 11. Dez. 1921: S. D. Gallwitz
Tägliche Rundschau, Berlin, 1. Juli 1921: Dr. Fr. Zillmann
Kölnische Volkszeitung, 23. Juli 1921: Dr. J. Theele
Frankfurter Zeitung, 14. Sept. 1921: Otto Kahn (Erwiderung K. Federns darauf:
Preuss. Jahrbuch, Dezember 1921)
Velhagen und Klasings Monatshefte, Berlin, Sept. 1921: Karl Strecker
Deutsches Dante-Jahrbuch VI. Bd., Diederichs Verlag
Augsburger Postzeitung, 15. Juni 1921: P. Tezelin Halusa
Tägliche Rundschau, Berlin, 20. Aug. 1921: Karl Strecker

zu „Flamme des Lebens,,

Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 9. Mai 1911: Gertrud Leow-Fränkell
Stadtanzeiger Köln, 16. Okt. 1928: T. R.

zu „Kleist“

Neue Preussische Kreuzzeitung, Berlin, 21. Sept. 1929: Harry Ludwig
Neue Freie Presse, 21. Dez. 1930: Blanche Kübeck
Der Reichsbote, Berlin, 12. Juni 1930: H. Wr.
Germania, Berlin, 23. April 1930
Vossische Zeitung, Berlin, 9. Febr. 1930

zu „Hundert Novellen“

Berliner Tagblatt, 7. Aug. 1912: Anselma Heine
Neue Freie Presse, Wien, 25. Aug. 1912: F. S-s
Vossische Zeitung, Berlin, 16. Aug. 1912: Alfred Klaar
Königsb. Hart. Zeitung, 6. Dez. Eugen Reichel
Wissen und Leben, Zürich, Sept. 1912: Carl Fried. Wiegand
Münchener Neueste Nachrichten, 15. Nov. 1912: Anselma Heine
Das literarische Echo, Berlin, 15. April 1913: Auguste Hauschner
Augsburger Postzeitung, 25. Nov. 1914: Dr. Viktor Naumann
Hamburger Correspondent, 7. Juni 1914: rml.
Dresdener Nachrichten, 3. Sept. 1926: Prof. Otomar Enking
Neue Freie Presse Wien, 10. Okt. 1926: Richard Specht
Der Deutsche Spiegel, 15. Febr. 1929: Erich Lilienthal
Neue Freie Presse, Wien, 27. Jan. 1929: Blanche Kübeck

zu „Hauptmann Latour“

Neues Wiener Journal, 1. Nov. 1929: f. l.
Deutsche Allgemeine Zeitung, 16. Okt. 1929: Dr. Vilmar
Frankfurter Zeitung, 20. Okt. 1929: Georg Schwarz
Hamburger Fremdenblatt, 1. Febr. 1930
Der Ring, 2. Jhg.: Hauptmann Latour und Heinrich Mann
Gladbacher Zeitung, 22. Juli 1929
Der Tag, Berlin, 26. Juli 1929: F. G. J.
Der Reichsbote, Berlin, 31. Juli 1929
Gelsenkirchner Allgemeine Zeitung, 29. Aug. 1929: W. B.

Neue Preussische Kreuzzeitung, Berlin, 9. Aug. 1929: Glinski
 Die Literarische Welt, Berlin, 2. Aug. 1929: Heinrich Mann
 Deutsche Tageszeitung, Berlin, 25. Aug. 1929: Dr. R. Junack
 Volkswille, Hannover, 13. Sept. 1929: W. L.
 Neckar-Zeitung, Heilbronn, 13. Sept. 1929: F.
 Magdeburgische Zeitung, 15. Sept. 1929: Georg Grabenhorst
 Stadtanzeiger, Barmen, 24. Sept. 1929: W. P.
 Niederdeutsche Zeitung, Hannover, 4. Okt. 1929
 Das Tagebuch, Berlin, 9. Nov. 1929: Arnold Zweig
 Berliner Tageblatt, 25. Okt. 1929: Fred Hildenbrandt
 Breslauer Zeitung, 3. Nov. 1929: Wa.
 Meissner Tagblatt, 14. Nov. 1929: b-r.
 Barmer Zeitung, 22. Nov. 1929: Kurt Winkler
 Kösliner Zeitung, 18. Jan. 1930: F. A. Gayda
 Hamburger Fremdenblatt, 21. Febr. 1930: Hermann Lobbes
 Der Jungdeutsche, Berlin, 13. April 1930: Hr.
 Allgemeine Schweiz. Militäzeitung, 15. Juni 1930: Hpt. Zschokke
 New York Times, 7. Sept. 1930
 Telegram, New York City, 28. Aug. 1930: George Britt
 New York Herald Tribune, 21. Sept. 1930: Eugene Lohrke

zu „Das ästhetische Problem“

Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft, XXIV. Bd., Stuttgart:
 Helmut Kuhn
 Deutsche Zeitung, Berlin, 16. April 1929: M. R.
 Die Literatur, Berlin, Februar 1930: Emil Utitz
 Le Arti Plastiche, Milano, 1. Febr. 1929: G. L. Luzzatto
 Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 13. Febr. 1929: Georg Foerster
 Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig, Dezember 1929: Gaston Graul
 Volkswille, Hannover, 28. Dez. 1928: Robert Scheu
 Zwickauer Tagblatt und Anzeiger, 29. Febr. 1928

Allgemeine Würdigungen

Neue Zürcher Zeitung, 3. Febr. 1918: Robert Faesi
 The Observer, London, 6. Febr. 1938
 The Manchester Guardian, 2. Febr. 1938
 The Times, London, 2. Febr. 1938

CURRICULUM VITAE

Am 11. März 1924 wurde ich in Aarau geboren. 7 Jahre Primarschule besuchte ich in Dietfurt (Gemeinde Bütschwil), 2 Jahre Sekundarschule in Bütschwil und ein drittes in Wattwil. Nach vierjähriger Ausbildung im Lehrerseminar Rorschach erwarb ich im Frühjahr 1944 das Primarlehrerpatent des Kantons St. Gallen. In den Kantonen St. Gallen und Appenzell war ich bis Herbst 1945 als Primarlehrerin tätig, worauf ich mich an der Universität Zürich immatrikulierte. Bis Herbst 1950 studierte ich hier Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit und Didaktik des Mittelschulunterrichtes.

Herrn Prof. Dr. Robert Faesi möchte ich an dieser Stelle für die Anregung zu meiner Dissertation, sowie für die während der ganzen Studienzeit gewährte Förderung meinen besten Dank aussprechen.

